
N. 4.
1915 г.
Любовь къ тре-
мъ апельсинамъ
Журналъ Докто
ра Дапертутто.
А.Т.

Редакція Журнала Доктора Дапертутто извѣщаетъ своихъ читателей, что въ 1916 году выйдутъ 4 книжки: зимняя, весенняя, лѣтняя, осенняя. Подписчики 1915 года получаютъ 1-ю книгу (зимнюю) 1916 года безплатно и, при желаніи возобновить подписку въ новомъ году, вносятъ вмѣсто трехъ рублей два.

---

НОВЫЙ АДРЕСЪ РЕДАКЦІИ и КОНТОРЫ:

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО:

КАЗАНСКАЯ ПЛОЩАДЬ, Д. 1-2, КВ. 25.

ТЕЛ. 532-88.

---

ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ.

ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

ТИП. В. ЛАВРОВЪ и Ко., ПЕТРОГРАДЪ, УЛ. ГОГОЛЯ, 9.

# Любовь къ тремъ апельсинамъ
# Журналъ Доктора Дапертутто.

4-5-6-7.

ПЕТРОГРАДЪ.

1915.

# СОДЕРЖАНІЕ.

Мы имѣемъ смѣлость думать, что всякій серьёзный писатель обязанъ говорить чрезвычайно осторожно о „балаганѣ“, принимая слово это въ общемъ смыслѣ. Балаганъ имѣетъ такую длинную, почетную и благородную исторію, какой можетъ позавидовать любое театральное вѣдомство, какъ бы ни поражало оно роскошнѣйшими зданіями и невообразимо дорогой администраціей. Нѣтъ надобности напоминать при этомъ, что Мольеръ почерпнулъ въ балаганѣ не только свою язвительную веселость, но и множество лицъ, увѣковѣченныхъ имъ на сценѣ, также какъ нѣтъ надобности говорить и о близкомъ родствѣ, существующемъ между балаганомъ и Шекспиромъ. Горе вообще тому театру, который вышелъ не изъ балагана: онъ лишенъ лучшаго диплома на почетное существованіе. Всѣ исторіи нашей литературы единогласно утверждаютъ, что и русскій театръ также родился въ балаганѣ, по милости ярославскаго гражданина Волкова . . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Многимъ покажется дикимъ заключеніе, какое мы смѣемъ выводить изъ предыдущихъ соображеній. Мы принимаемъ именно дерзость выразить мнѣніе, что единственный способъ помочь бѣдѣ и вызвать русскій театръ къ настоящей жизни состоитъ въ томъ, чтобъ возвратить его изъ приличнаго помѣщенія опять къ балагану, изъ котораго онъ преждевременно былъ извлеченъ. Противникамъ этой мысли будетъ очень немудрено смѣшать наше представленіе о балаганѣ съ тѣми образчиками балагановъ, которые строятся въ городахъ о масляничную пору и заключаютъ въ себѣ столько же ума вообще и русскаго ума въ особенности, сколько тюлени, ученыя собаки и пляшущія нѣмки на канатахъ, обыкновенно тамъ показываемыя. Мы думаемъ о томъ балаганѣ, который пріютитъ русское драматическое искусство, оторвавъ его отъ поблеклыхъ кулисъ съ жидкими видами озеръ Италіи, замковъ Германіи, салоновъ Франціи, гдѣ оно отъ скуки предавалось всевозможнымъ оргіямъ и гдѣ совсѣмъ растерялось . . . . . . . . . .

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

мы призываемъ отъ всей души появленіе самостоятельнаго русскаго балагана, какъ лучшаго способа поддержать и укрѣпить возникающую драматическую литературу нашу.

П. В. АННЕНКОВЪ.

(Библіотека для Чтенія, 1860. № 3, „О бурной рецензіи на Грозу“).

# СТИХИ.

## СВОБОДНЫЙ СТИХЪ.

Приманной легкостью играя,
Зоветъ, влечетъ свободный стихъ.
И соблазнилъ онъ, соблазняя,
Лѣнивыхъ, малыхъ и простыхъ.

Сулитъ онъ быстрые отвѣты
И достиженья безъ борьбы...
За мной! За мной! И вотъ, поэты—
Стиха свободнаго рабы.

Они слѣдятъ его извивы,—
Сухую ломкость, скрипъ угловъ,
Узоръ пятнисто-похотливый
Икающихъ и пьяныхъ словъ.

Немало словъ съ подоломъ грязнымъ
Войти боялись... А теперь—
Какимъ ручьемъ однообразнымъ
Втекаютъ въ сломанную дверь!

Втекли, вшумѣли и впылились.
Грохочетъ уличная рать...
Что жъ, вы недаромъ покорились:
Рабы не смѣютъ выбирать.

Безъ утра пробилъ часъ вечерній,
И гаснетъ сѣрая заря...
Вы отданы на посмѣхъ черни
Коварной волею царя!

А мнѣ—лукавый стихъ угоденъ.
Мы съ нимъ—веселые друзья.
Живи, свободный! Ты свободенъ,
Пока на то изволю я.

Пока хочу,—играй, свивайся
Среди ухабовъ и низинъ.
Звени, тянись и спотыкайся,
Но помни: я твой властелинъ.

И чуть запроситъ сердце тайны,
Напѣвныхъ риѳмъ и строгихъ словъ,
Ты въ хоръ вольешься неслучайный
Созвучно-длинныхъ, стройныхъ строфъ.

Многоголосы, тугозвонны,
Онѣ полетны и чисты—
Какъ храма бѣлаго колонны,
Какъ неба снѣжнаго цвѣты.

З. Гиппіусъ.

## ЦѢПЬ.

Богъ посылаетъ намъ мгновенья
Какъ капли свѣтлаго дождя,
И мы вступаемъ въ откровенье,
Дорогой пламени идя.

Богъ посылаетъ намъ минуты,
И мы ихъ медленно крѣпимъ,
И мы чрезъ нихъ сплетаемъ путы,
Чтобъ долго долгомъ жить однимъ.

Богъ посылаетъ намъ недѣли,
И годы, годы, сотни лѣтъ,
И мы свиваемъ ихъ въ мятели,
Въ которыхъ нашъ затерянъ слѣдъ.

К. БАЛЬМОНТЪ.

## ДЕОДАРЪ.

Въ моей Индусской рощѣ есть древо Деодаръ,
Своимъ стволомъ смолистымъ восходитъ въ высь оно,
Его расцвѣтъ походитъ на призрачный пожаръ,
Голубоваты вѣтви, внизу, у пня, темно.

Зовется древомъ Солнца то древо Деодаръ,
Еще зовется мощнымъ, и древомъ чистоты,
Но изъ ствола исходитъ неволящій угаръ,
И паутинятъ вѣтви для душъ силки мечты.

Восходитъ стройнымъ кедромъ то древо Деодаръ,
Какъ руки въ часъ молитвы, идутъ ряды вѣтвей,
Но кто лѣсныхъ коснулся густыхъ смолистыхъ чаръ,
Тотъ древу Деодару отдастъ всю пряжу дней.

К. БАЛЬМОНТЪ.

## ВЪ ТЕАТРѢ.

Надѣла зала сумрачныя латы,
Всѣ люстры погасили вдругъ круги,
Тяжелыхъ контрабасовъ пиччикато
Какъ нежитей гигантскіе шаги.
За смутною, колеблемой завѣсой
Что кроется, откроется сейчасъ—
Дворцы ли, зелень шелестная лѣса
Иль темный и нѣмой иконостасъ?
Не знаемъ и живемъ очарованьемъ,
Какъ дѣти ждемъ и радостей и дивъ,
Ужалимъ сердце призрачнымъ лобзаньемъ,
Сорвемъ цвѣты съ приснившихся намъ нивъ.
Всѣ души обнажаются какъ въ храмѣ
Глядятся всѣ въ волшебное стекло,
Сбывается мечта въ горящей рамѣ,
Воздушно, обольстительно, свѣтло.

ДМ. КРЮЧКОВЪ.

## КОЛЬЦО.

Годы промчались, но я не забыла
Блѣдное Ваше лицо.
Въ память о Васъ на рукѣ сохранила
Съ темнымъ гранатомъ кольцо.

Солнце и звѣзды мой путь освѣщали
Много ночей, много дней.
Сердце мое въ своихъ волнахъ качали
Воды семи морей.

Много забыто въ пути безконечномъ,
Сумракомъ скрыто сѣдымъ.
Въ сердцѣ скучающемъ, въ сердцѣ безпечномъ,
Память о прошломъ, какъ дымъ.

Но вспоминаю съ безмѣрной печалью
Блѣдное Ваше лицо,
Встрѣтивъ разсѣяннымъ взглядомъ случайно
Съ темнымъ гранатомъ кольцо.

МАГДАЛИНА ВЕРИГО.

## ГОДОВЩИНА.

Уходитъ жизнь, а ты не замѣчаешь,
Какъ перешелъ одинъ, другой рубежъ.
„Гдѣ жъ молодость? Всѣ обольщенья—гдѣ жъ?"
И ты чудесъ еще, какъ прежде, чаешь.
Да, вѣрь и жди. Еще придутъ они
И поздніе твои украсятъ дни.
Но ихъ ли ты вѣнчаешь годовщиной
И ихъ ли мнишь въ грядущемъ досягнуть?
Для странника звѣздою ни единой
Не свѣтится—все звѣздный млечный путь.

ЮРІЙ ВЕРХОВСКІЙ.

# БЛИЗНЕЦЫ

(Menaechmi).

Комедія

ТИТА МАККА ПЛАВТА

въ переводѣ

СЕРГѢЯ РАДЛОВА.

Посвящаю этотъ переводъ
моему учителю
Ѳаддею Францевичу Зѣлинскому.
С. Р.

## ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Работая надъ переводомъ „Менехмовъ“ (или „Близнецовъ“, какъ былъ названъ неизвѣстнымъ авторомъ греческій прототипъ комедіи Плавта), я шелъ по пути, указанному впервые Зѣлинскимъ въ его переводѣ Софокла и затѣмъ Вячеславомъ Ивановымъ въ его книгѣ „Алкей и Сафо“, т. е. я пытался передавать на русскомъ языкѣ всѣ античные размѣры, хотя бы и мало привычные до сихъ поръ.

Таковы ямбическіе триметры, или сенары, съ ихъ кореннымъ отличіемъ отъ александрійскаго шестистопнаго ямба, заключающемся въ отсутствіи мужской цезуры и въ возможности дактилическихъ окончаній; таковы употребляемые въ аріяхъ „лирическіе“ метры, изъ которыхъ наибольшую трудность представляли кретики (—́◡—) и особенно бакхей (◡—́—). Не вдаваясь въ подробное развитіе моихъ воззрѣній на возможность передачи такихъ размѣровъ, укажу лишь, что въ бакхеяхъ я позволялъ себѣ иногда замѣну второго долгаго—ударнаго слога слогомъ не ударнымъ, перенося на эту почву современное пониманіе пэона.

Переводъ сдѣланъ мною по новѣйшему оксфордскому изданію Lindsay съ привлеченіемъ другихъ изданій—главнымъ образомъ двухъ послѣднихъ Brix-Niemeyer, отъ текста которыхъ я уклонился только одинъ разъ—въ распредѣленіи ролей ст. 183 сл.

Въ первый разъ „Менехмы“ были переведены И. Холоднякомъ въ 1887 году.

Петроградъ, 1915.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Столовая Щетка (Peniculus), паразитъ.

Менехмъ I } братья-близнецы.

Менехмъ II (Сосиклъ) } братья-близнецы.

Эротія, гетера.

Килиндръ, поваръ.

Мессеніонъ, рабъ Менехма II.

Служанка гетеры.

Матрона, жена Менехма I.

Старикъ, отецъ Матроны.

Лекарь.

Рабы (безъ словъ).

Дѣйствіе происходитъ въ Эпидамнѣ.

## ПРОЛОГЪ. *).

Желаю вамъ, почтеннѣйшіе зрители,
Да и себѣ желаю долго здравствовать!
Вамъ Плавта приношу... не на рукѣ, въ словахъ
И выслушать прошу васъ съ благосклонностью.
Теперь скажу вамъ вкратцѣ содержаніе,
А вы его прослушайте внимательно.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Такъ всѣ поэты дѣлаютъ въ комедіяхъ:
Всегда въ Аѳины помѣщаютъ дѣйствіе,
Чтобъ все казалось непремѣнно греческимъ.
А я вамъ не солгу о мѣстѣ дѣйствія.
Конечно, духъ и здѣсь остался греческій,
Но не аттическій, а... „сицилическій“.
Но это было только предисловіе,
Теперь расказъ я передъ вами высыплю,
Не горсточкой, не пригоршней, а ведрами,—
Съ такою буду говорить готовностью!
Жилъ въ Сиракузахъ нѣкій пожилой купецъ.
Два близнеца родились у него и такъ
Похожи другъ на друга, что кормилица

---

*) Прологъ этотъ болѣе поздняго происхожденія и, какъ думаютъ нѣкоторые по противорѣчію ст. 5 и 15, составленъ изъ разныхъ кусковъ. Во всякомъ случаѣ онъ замѣняетъ утерянный прологъ самого Плавта, ибо онъ необходимъ по общей композиціи комедіи.

Ихъ отличать была не въ силахъ. Мать и та,
Хоть и сама ихъ родила, а путала.
Такъ говорилъ мнѣ мой знакомый, знавшій ихъ,
Я жъ не видалъ ихъ, этого не думайте.
Когда же лѣтъ семи достигли мальчики,
Отецъ ихъ, нагрузивъ корабль товарами,
Взялъ одного съ собою сына въ плаванье
И для торговли съ нимъ въ Тарентъ отправился,
Другого же оставилъ онъ у матери.
Какъ разъ тогда на игры много съѣхалось
Въ Тарентъ народу разнаго изъ разныхъ странъ,
И въ этой давкѣ мальчикъ потерялъ отца.
Купецъ изъ Эпидамна увидалъ его
И, подобравъ, увезъ къ себѣ на родину.
Отецъ несчастный, потерявши мальчика
И расхворавшись съ горя и отчаянья,
Въ Тарентѣ и скончался въ скоромъ времени.
Когда же къ дѣду въ Сиракузы вѣсть дошла,
Что потерялся мальчикъ, что отецъ его
Въ Тарентѣ умеръ, то другого мальчика,
Оставшагося, назвалъ онъ по новому.
Такъ сильно внука онъ любилъ пропавшаго,
Что тѣмъ же именемъ, какимъ тотъ названъ былъ,
Менехмомъ, сталъ отнынѣ онъ другого звать;
Къ тому жъ и самъ онъ звался тѣмъ же именемъ.
Я твердо помню имя съ той поры еще,
Какъ мальчика глашатай звалъ на площади.
И чтобъ вы не ошиблись, напередъ скажу:
Зовутъ обоихъ близнецовъ Менехмами.
Теперь мнѣ надо будетъ въ Эпидамнъ пойти,
Вамъ выложить, какъ есть всю подноготную.

А если въ Эпидамнѣ порученье есть
У васъ—скорѣй скажите, прикажите мнѣ,
Но только такъ, чтобъ могъ его я выполнить:
Коль денегъ не дадите, прогадаете...
А коль дадите, больше прогадаете!—
Но, впрочемъ, возвращаюсь вновь къ разсказу я.
Тотъ Эпидамна житель—говорилъ ужъ я,
Что взялъ къ себѣ онъ мальчика пропавшаго—
Онъ былъ бездѣтнымъ, но зато богатымъ былъ
И пожелалъ усыновить найденыша;
Ему невѣсту отыскалъ богатую,
Назначивъ сверхъ того своимъ наслѣдникомъ.
Однажды онъ въ деревню шелъ изъ города,
Подъ сильнымъ ливнемъ рѣку перейти хотѣлъ,
И былъ похищенъ похититель мальчика
Потокомъ злобнымъ, такъ и кончилъ дни свои,
Оставивъ всѣ сокровища пріемышу.
Вотъ здѣсь живетъ онъ, нашъ близнецъ похищенный.
А тотъ другой, который въ Сиракузахъ жилъ,
Сегодня прибылъ въ Эпидамнъ съ рабомъ своимъ,
Ища повсюду близнеца пропавшаго.
(Показывая на декорацію)
А городъ этотъ—Эпидамнъ—сегодня лишь!—
Другимъ онъ будетъ для другой комедіи.
И обитатели его мѣняются:
То здѣсь старикъ, то сводникъ здѣсь, то юноша,
То паразитъ, то царь, а то и нищій здѣсь. *)
. . . . . . . . .

*) Конецъ пролога намъ не сохраненъ.

## Дѣйствіе I.

### Явленіе 1-ое.

Паразитъ Столовая Щетка (входитъ одинъ и представляется публикѣ).

Меня Столовой Щеткой молодежь зоветъ
За то, что за ѣдою гладко чищу столъ.
—Кто заковать стремится въ цѣпи плѣнника
Иль кто въ колодкахъ бѣлаго раба томитъ,
Преглупо поступаетъ тотъ, по-моему:
Чѣмъ больше вѣдь несчастій у несчастнаго,
Отъ нихъ тѣмъ больше хочетъ онъ избавиться:
И изъ цѣпей онъ умудрится выскользнуть,
Кольцо жъ сумѣетъ распилить напильникомъ
Иль камнемъ гвозди обобьетъ. Вздоръ это все!
Нѣтъ, если хочешь, чтобъ остался плѣнникъ твой,
Такъ ты ѣдою да питьемъ свяжи его,
Пихай ему побольше въ пасть открытую,
И если будетъ, сколько влѣзетъ, ѣсть и пить,
Чего захочетъ, каждый день и досыта,
Такъ не уйдетъ, хотя бъ грозила казнь ему.
Стеречь не трудно, если такъ сковать сумѣлъ;
Удобны эти привязи съѣдобныя:
Чѣмъ больше тянешь, тѣмъ плотнѣй сжимаются.
Такъ и со мной. Зачѣмъ иду къ Менехму я,
Давно въ долгахъ, и нынче задолжаю вновь?
Затѣмъ, что онъ ѣдою возрождаетъ насъ.
Никто лекарства лучшаго не выдумалъ.
Да, юноша не промахъ! Самъ поѣсть гораздъ
Да и другихъ по-царски угоститъ; такихъ
Наворотитъ съѣстного горъ, что право же

Кусочковъ верхнихъ лежа не достать никакъ.
Да вотъ давненько ужъ не заходилъ къ нему—
105 Сидѣлъ съ моими дорогими дома я.
—Вѣдь все что ѣшь ужасно стало дорого;—
Да вотъ къ тому же убываютъ съ каждымъ днемъ
Припасы дорогіе... Но открылась дверь.
Никакъ Менехмъ? Онъ самый. Вотъ, выходитъ къ намъ.

Явленіе 2-ое.

(Щетка отходитъ въ сторону и во время послѣдующей сцены остается незамѣченнымъ. Разъяренный Менехмъ I вылетаетъ изъ своего дома, въ дверяхъ котораго показывается его жена).

Менехмъ I.

110 Если бъ глупа ты не была,
Если бъ съума ты не сошла,
111 То, что для мужа противно,—того
Ты бы старалась не дѣлать сама.
112 Если жъ ты будешь вновь какъ сейчасъ ныть и выть,
Знай, уйдешь прочь совсѣмъ вновь къ отцу какъ вдова!
114 Только изъ дому уйти захочу,
Держишь меня и зовешь и кричишь:
115 „Стой балда! Ты куда? Дѣло есть? Гдѣ, когда?
Что несешь?“ Вотъ бѣда! Невтерпежъ мнѣ галдежъ!
Сторожъ ты, не жена! Всякій разъ надо мнѣ

Все сказать: где я былъ, буду гдѣ, дѣлалъ что.
Слишкомъ я съ тобой стѣснялся, а теперь рѣшаю вотъ какъ:
120 Служанки есть, и лакомства,
И золото, и вышивки,
121 Нарядъ цвѣтной и нѣтъ ни въ чемъ
Отказу, такъ одумайся,
122 За мужемъ перестань слѣдить!
Или нѣтъ, я за усердье награжу тебя теперь
И сегодня жъ на пирушку потаскушку поведу!
(Жена безмолвно скрывается за дверью).

Столовая Щетка (въ публику).

125 Думаетъ, жену бранитъ онъ, а бранитъ-то вѣдь меня:
Коль обѣдаетъ не дома, я наказанъ, не она!

Менехмъ (въ публику).

Каково свою супругу я заставилъ отступить?
Но гдѣ жъ мужья, что измѣняютъ, что жъ не тащатъ мнѣ даровъ,
Чего же медлятъ съ поздравленьемъ, развѣ плохо бился я?
130 У супруги плащъ укралъ я, къ милой отнесу его.
Вотъ такъ-то надо ловкимъ словомъ хитрой отвѣчать женѣ!
Вотъ это подвигъ, это славно, это чисто сдѣлалъ я!
Я отнялъ плащъ у злой жены, хоть самъ себя ограбилъ.
А все жъ добычу у врага отбилъ побѣдоносно.

Ст. Щетка (къ Менехму).

135 Эй, голубчикъ, а добычей ты подѣлишься со мной?

Менехмъ.

Ой, погибъ, попалъ въ засаду.

Ст. Щетка.

За ограду ужъ вѣрнѣй.

Менехмъ.

Кто тутъ?

Ст. Щетка.

Я.

Менехмъ.

О мой любимый, мой желанный, здравствуй, другъ.

Ст. Щетка.

Здравствуй.

Менехмъ.

Какъ живешь?

Ст. Щетка.

Надеждой на кормильца я живу.

Менехмъ.

Знаешь, трудно было бъ выбрать для прихода лучшій часъ.

Ст. Щетка.

Я всегда такъ; ужъ не скрою, въ этомъ я собаку съѣлъ.

Менехмъ.

Хочешь кое-что увидѣть?

Ст. Щетка.

Коль съѣстное,—хоть сейчасъ.
Сразу увидать сумѣю, хороша стряпня иль нѣтъ!

Менехмъ.

Отвѣчай-ка, на картинахъ похищенья ты видалъ—
Иль съ Адонисомъ Венера, или Ганимедъ съ орломъ?

Ст. Щетка.

Да, но что мнѣ въ тѣхъ картинахъ?

Менехмъ (распахивая свою одежду на подобіе крыльевъ птицы и показывая такимъ образомъ надѣтый подъ нею нарядный женскій плащъ).

Погляди-ка на меня.
Развѣ хуже чѣмъ орелъ я?

Ст. Щетка.

Для чего такой нарядъ?

Менехмъ.

Нѣтъ, скажи, что я прелестенъ.

Ст. Щетка.

Ну, а гдѣ мы будемъ ѣсть?

Менехмъ.

Нѣтъ, скажи, какъ приказалъ я!

Ст. Щетка (неохотно).

Ну, прелестный человѣкъ.

Менехмъ.

Отъ себя прибавь немножко.

Ст. Щетка (еще неохотнѣе).

И веселый человѣкъ.

Менехмъ.

Ну, еще прибавь!

Ст. Щетка.

Не стану, разъ не знаю для чего!
Вѣдь съ женой ты поругался, такъ въ тебѣ какой мнѣ прокъ?

Менехмъ.

Отъ жены укрыться бъ только, а убить сумѣемъ день.

Ст. Щетка.

А, вотъ это дѣло, только убивать его спѣши—
Видишь вѣдь, и такъ ужъ поздно, день наполовину мертвъ.

Менехмъ.

Погоди, не прерывай же!

Ст. Щетка.

Замолчалъ, совсѣмъ нѣмой,—
Хоть убей, а безъ приказу я ни слова не скажу.

Менехмъ.

Отойди отъ дому.

Ст. Щетка.

Ладно!

Менехмъ.

Ну еще.

Ст. Щетка.

Еще готовъ.

Менехмъ.

Ну еще, отъ дикой львицы ты смѣлѣе отступай!

Ст. Щетка.

Здорово, я вижу, былъ бы ты возницею лихимъ.

Менехмъ.

Почему?

Ст. Щетка.

Да отъ супруги далеко бъ умчался ты.

Менехмъ.

Вотъ, скажи-ка.

Ст. Щетка.

Все скажу я, какъ захочешь: да иль нѣтъ.

Менехмъ.

Ну скажи, а ты умѣешь такъ, понюхавъ, распознать,
Чѣмъ здѣсь пахнетъ?

Ст. Щетка.

Я-то? Сотню созови сюда людей
Самыхъ тонкихъ въ этомъ дѣлѣ,—я всѣхъ лучше окажусь.

Менехмъ.

Ну, понюхай-ка, чѣмъ пахнетъ этотъ плащъ?—Воротишь носъ?

Ст. Щетка.

Надо нюхать верхъ одежды женской, иль не знаешь ты?
А не то ужъ слишкомъ тяжкимъ запахомъ ударитъ въ носъ.

Менехмъ.

Ну, такъ здѣсь понюхай, Щетка. Нравится, я вижу?

Ст. Щетка.

Да!

Менехмъ.

Чѣмъ же пахнетъ, отвѣчай мнѣ.

Ст. Щетка.

Кражей, дѣвкой и ѣдой.

Менехмъ. *)

[Ай да Щетка! Чуть понюхалъ, всѣ три вещи угадалъ!
У жены своей и вправду своровалъ я этотъ плащъ]
А теперь его къ подружкѣ я, къ Эротіи, снесу.
И велю ей сдѣлать завтракъ намъ троимъ.

Ст. Щетка.

Вотъ это такъ!

Менехмъ.

175 Будемъ пить и веселиться мы до утренней звѣзды.

Ст. Щетка.

Это правильно и ясно! Что жъ, стучаться въ дверь?
(направляется къ дому гетеры Эротіи).

Менехмъ.

Стучись.

Или нѣтъ, постой немножко.

Ст. Шетка.

Что жъ стоять? Попойка ждетъ.

Менехмъ.

178 Ты стучи не очень сильно.

Ст. Щетка.

Не изъ глины дверь небось.

---

*) Въ угловатыхъ скобкахъ стихи, дополненные переводчикомъ взамѣнъ потерянныхъ.

Менехмъ.

180 Погоди, она выходитъ изъ дверей сама. Смотри,
Вѣдь она затмила солнце ослѣпительной красой!

Явленіе 3-ье.

Эротія (выходитъ изъ своего дома).
Будь здоровъ, Менехмъ мой милый.

Ст. Щетка.

Ну, а я?

Эротія.

А ты не въ счетъ.

Ст. Щетка.

Вотъ судьба легіонера, что оставленъ про запасъ!

Менехмъ.

184-5 У тебя сегодня битву съ нимъ затѣять я хочу.

Эротія.

Что же, пусть сегодня.

Ст. Щетка.

Будемъ въ этой битвѣ оба пить,
И тому, кто станетъ драться и усерднѣй и храбрѣй,
Быть твоимъ легіонеромъ—провести съ тобою ночь!

Менехмъ.

Страсть моя, тебя увижу и жену проклясть готовъ.

Ст. Щетка (распахивая одежду Менехма и обнаруживая плащъ жены).

190 А небось, въ ея одежды одѣваться ты горраздъ?

Эротія.

Это что?

Менехмъ.

Для милой розы плащъ укралъ я у жены.

Эротія (обнимая его).

Ахъ, надъ всѣми торжествуешь, потому что лучше всѣхъ!

Ст. Щетка (въ публику).

Лишь тогда онѣ ласкаютъ, если имъ дары несутъ.
194-5 А небось, когда бъ любила, цѣловала бы не такъ!

Менехмъ (снимая свою верхнюю одежду, чтобы передать похищенный плащъ).

Подержи-ка это, Щетка; даръ обѣщанный отдамъ.

Ст. Щетка.

Ну, держу; а только раньше поплясалъ бы ты въ плащѣ *).

Менехмъ.

Мнѣ плясать? Съ ума сошелъ ты.

---

*) Въ длинныхъ плащахъ плясали cinaedi, танцовщики непристойныхъ танцевъ.

Ст. Щетка (въ сторону).

Неизвѣстно, ты иль я.
Ну, снимай, когда не хочешь.

Менехмъ.

И съ опасностью какой
Я укралъ его! Навѣрно, Ипполиты поясъ взять
Легче было Геркулесу, чѣмъ добычу эту мнѣ.

Эротія.

О спасибо, вотъ достсйный всѣмъ любовникамъ примѣръ.

Ст. Щетка (въ публику).

Если всѣ они желаютъ вѣкъ свой кончить нищетой.

Менехмъ (указывая на плащъ).

За него недавно сотни для жены я заплатилъ.

Ст. Щетка (въ публику).

Значитъ, сотни и пропали, здѣсь совсѣмъ простой расчетъ!

Менехмъ.

Знаешь ли, что я задумалъ?

Эротія.

Рада буду сдѣлать все.

Менехмъ.

Прикажи-ка поскорѣе сдѣлать завтракъ намъ троимъ.

Ст. Щетка.

Да полакомѣй кусочковъ съ рынка принести вели.
И ветчинки, и свининки, разныхъ тамъ окорочковъ,
Да головки поросячьей, да еще чего-нибудь.
Пусть ихъ сжарятъ, пусть ихъ сварятъ, чтобъ мой голодъ утолить!

Менехмъ.

И скорѣй!

Эротія.

Ужъ будетъ скоро!

Менехмъ.

Мы жъ на форумъ побѣжимъ.
И сейчасъ назадъ; а ужинъ—неготовъ, такъ мы попьемъ.

Эротія.

Приходи когда захочешь, будетъ все готово.—

Менехмъ (къ паразиту).

Ну,
Маршъ, за мной.

Ст. Щетка.

Ужъ за тобою всюду побѣгу, клянусь!
Отъ тебя я не отстану, хоть полцарства мнѣ сули.
(Менехмъ и Щетка уходятъ).

Эротія.

Позовите мнѣ Килиндра повара сюда скорѣй!

Явленіе 4-ое.

Входитъ Поваръ.

Эротія.

Забирай корзину, деньги—вотъ три нумма, на тебѣ.

Поваръ.

Ладно!

Эротія.

Закупи на рынкѣ. И хватило чтобъ на трехъ.
Чтобъ ни больше и ни меньше.

Поваръ.

Кто такіе эти три?

Эротія.

Я, Менехмъ и Щетка.

Поваръ.

Щетка? Васъ тутъ десять человѣкъ!
Щетка вѣдь легко замѣнитъ въ этомъ дѣлѣ восьмерыхъ.

Эротія.

Я сказала, кто такіе, думай самъ объ остальномъ.

Поваръ.

Ладно, все почти готово! хоть за столъ...

Эротія.

Скорѣй.

Поваръ.

Сейчасъ.

## Дѣйствіе II.

### Явленіе 1-ое.

Менехмъ II (Сосиклъ) и Мессеніонъ (съ мѣшкомъ въ рукѣ; за ними матросы съ багажемъ).

Менехмъ II.

Для морехода нѣту большей радости,
Мессеніонъ, по мнѣнью моему, чѣмъ вдругъ
Увидѣть съ моря землю.

Мессеніонъ.

Больше, право, есть—
Родную видѣть землю послѣ странствія.
Позволь спросить: мы въ Эпидамнъ къ чему пришли?
Иль къ каждой мы должны причалить пристани?

Менехмъ.

Вѣдь знаешь ты, я брата-близнеца ищу.

Мессеніонъ.

Ну, самъ подумай: какъ же намъ найти его?
Шестой ужъ понапрасну годъ скитаемся.
Испанію, Иллирію, Массилію,
Все море и всю Грецію Великую,
Италіи морскіе берега мы всѣ
Объѣздили. Булавку, если бъ ты искалъ,
Навѣрное булавку мы давно бъ нашли.
Вѣдь мертваго мы ищемъ средь живыхъ людей,
А былъ бы живъ онъ, такъ давно бъ нашли его.

Менехмъ II.

Ну, ладно. Но кого-нибудь сыскать хочу,
Кто бъ мнѣ навѣрно могъ сказать, что умеръ братъ.
Тогда сейчасъ же прекращу я поиски,
А иначе не брошу ихъ покуда живъ.
Вѣдь ты понять не можешь, какъ онъ дорогъ мнѣ!

Мессеніонъ.

Совсѣмъ пустое дѣло. Эхъ, пора бъ домой,
Коль мы не изучаемъ географіи.

Менехмъ II.

Довольно шутокъ. Слушаться! Не то смотри,
Вѣдь все равно по твоему не будетъ.

Мессеніонъ.

Вотъ!
Угодно ли услышать? Знай, молъ, кто таковъ.
Что жъ рабъ я, знаю, ясно вѣдь и сказано!
Конечно такъ, а все же не могу смолчать.—
Менехмъ, послушай: вотъ я въ кошелекъ взглянулъ,
Осталось вѣдь немного вовсе денегъ-то.
Ой берегись, растратимъ все въ пустыхъ мечтахъ
До братца твоего добраться какъ-нибудь.
Вѣдь здѣсь народъ-то въ Эпидамнѣ—прямо страхъ!
Развратники и пьяницы послѣдніе
Отсюда всѣ; воришки, прихлебатели
И сикофанты, право! Говорятъ еще,
Что здѣсь гетеры самыя бѣдовыя.
Охъ, Эпидамнъ—погибель всѣмъ. Охъ, страшно мнѣ—
На горе въ этотъ городъ мы заѣхали!

Менехмъ II.

Остережемся. Дай-ка кошелекъ сюда.

Мессеніонъ.

Зачѣмъ?

Менехмъ II.

А страшно за тебя, коль правда все.

Мессеніонъ.

Чего же страшно?

Менехмъ II.

Горе мнѣ доставишь ты.
Вѣдь у тебя большая слабость къ женщинамъ,
А я во гнѣвѣ лютый звѣрь; такъ вотъ оно
Вдвойнѣ спокойнѣй, если кошелекъ со мной:
И не растратишь и побитъ не будешь ты.

Мессеніонъ (съ обидой въ голосѣ).

Что жъ, очень радъ. Вотъ сохраняй. Пожалуйста.

Явленіе 2-ое.

Поваръ (возвращаясь съ рынка).

Провизію недурно закупилъ, ей-ей.
Гостей отличнымъ угощу я завтракомъ...
Но что я вижу! Тутъ Менехмъ! Быть битымъ мнѣ!
Съ припасами вернуться не успѣлъ еще,
А гости передъ дверью. Подойду къ нему.
Привѣтъ Менехму.

Менехмъ II (съ удивленіемъ).

И тебѣ, кто бъ ни былъ ты.

Поваръ.

Какъ такъ „кто бъ ни былъ“? Будто незнакомъ со мной?

Менехмъ II.

Нисколько.

Поваръ.

Гдѣ жъ другіе сотрапезники?

Менехмъ II.

Гдѣ... кто?

Поваръ (улыбаясь).

О паразитѣ говорю твоемъ.

Менехмъ II.

О паразитѣ? Вѣрно, сумасшедшій онъ.

Мессеніонъ (на ухо Менехму).

Я говорилъ вѣдь... много сикофантовъ здѣсь!

Поваръ.

[Иль, можетъ аппетита вдругъ лишился онъ?].

Менехмъ II.

Мой паразитъ? О комъ ты вздумалъ спрашивать?

Поваръ.

А Щетка?

Мессеніонъ.

Щетка?—У меня въ мѣшкѣ лежитъ.

Поваръ.

Менехмъ, пришелъ ты слишкомъ рано къ ужину.
Вотъ, съ рынка возвращаюсь...

Менехмъ II.

Отвѣчай-ка мнѣ,
Почемъ здѣсь поросенокъ, чтобы гнѣвъ боговъ
Умилостивить?

Поваръ.

Нуммъ—цѣна.

Менехмъ II.

Вотъ нуммъ тебѣ.
Очистись отъ болѣзни этой жертвою.
Вѣдь ты совсѣмъ свихнулся—здѣсь сомнѣній нѣтъ!—
Коль пристаешь такъ страшно къ незнакомому.

Поваръ.

Да я—Килиндръ! Иль позабылъ, какъ звать меня?

Менехмъ II.

Килиндръ, Кориндръ—мнѣ все равно! И раньше я
Тебя не зналъ и нынче не желаю знать.

Поваръ.

А ты—Менехмъ!

Менехмъ II.

Менехмъ, не отрекаюсь я,
На этотъ разъ сказалъ ты слово здравое.
Но какъ узналъ ты имя?

Поваръ.

Какъ же мнѣ не знать!
309 Вѣдь я же поваръ у твоей Эротiи.

Менехмъ II.

Моей? Не больше съ нею, чѣмъ съ тобой знакомъ.

Поваръ.

Со мною не знакомъ ты? Ну, а кто жъ тебя
Виномъ-то потчуетъ у насъ?

Мессенiонъ.

Вотъ горе-то!
Не знаю, чѣмъ ему расквасить голову.

Менехмъ II.

305 Меня виномъ ты потчуешь?! Да только что
Я въ Эпидамнъ прiѣхалъ въ первый разъ!

Поваръ.

Вотъ какъ?

Менехмъ II.

Ну да, конечно.

Поваръ.

Такъ что въ этомъ домѣ ты
И не жилъ?

Менехмъ II.

Пусть подохнутъ тѣ, кто тамъ живутъ!

Поваръ (въ публику).

Вотъ онъ свихнулся, коль ужъ самъ себя клянетъ.
Менехмъ, послушай.

Менехмъ II.

Что тебѣ?

Поваръ.

Вотъ суммъ ты мнѣ
Дать обѣщался, лучше сбереги его,—
Вѣдь ты какъ будто вправду не въ своемъ умѣ.
Коль самъ себя ты осыпаешь руганью,—
Вели ужъ поросенка для себя купить!

Менехмъ II.

Каковъ проклятый! Привязался, мочи нѣтъ.

Поваръ (въ публику).

Вотъ такъ всегда со мной онъ радъ пошучивать.
Веселый онъ... какъ только отъ жены уйдетъ!
Скажи-ка (къ Менехму).

Менехмъ II.

Что?

Поваръ (показывая на корзинку).

На васъ троихъ довольно тутъ
Иль прикупить мнѣ: для тебя, Эротіи
И паразита?

Менехмъ II.

Что тамъ за Эротія
Какіе паразиты?

Мессеніонъ.

Вотъ мошенникъ-то!
Чего присталъ?

Поваръ.

Съ тобою разговаривать
Не собираюсь. Говорю съ знакомымъ я.

Мессеніонъ.

Ой, вижу ясно, ты совсѣмъ помѣшанный.

Поваръ (Обращаясь только къ Менехму)

Сейчасъ начну я стряпать; вмигъ готово все.
Ужъ ты останься гдѣ-нибудь поблизости.
Прощай пока!

Менехмъ II.

Прощу, лишь убирайся прочь.

Поваръ.

А то, быть можетъ, подождешь ты въ комнатахъ,
Пока я мясо на огнѣ Вулкановомъ
Изжарю... мигомъ позову Эротію,
Пусть въ домъ попроситъ... что жъ стоять на улицѣ..
(Уходитъ въ домъ Эротіи).

Менехмъ.

Охъ, съ плечъ гора... Насилу-то ушелъ! Ну да,
Ты правъ былъ, это вижу...

Мессеніонъ.

Берегись еще!
Мнѣ кажется, гетера проживаетъ здѣсь:
Вѣдь такъ сказалъ намъ только что помѣшанный.

Менехмъ II.

Откуда жъ могъ узнать онъ, какъ зовутъ меня?

Мессеніонъ.

Да очень просто. Ловки эти женщины:
Рабовъ, служанокъ посылаютъ къ пристани.
Чуть подойдетъ корабль изъ чужеземныхъ странъ,
Сейчасъ допросъ: откуда, кто, да имя какъ
И сразу же привяжутся, прицѣпятся
И разореннымъ отошлютъ на родину.
Вотъ здѣсь засѣлъ, мнѣ кажется, въ засадѣ врагъ,
И право было бъ лучше уберечься намъ.

Менехмъ II.

Что жъ во-время совѣтъ твой.

Мессеніонъ.

Если во-время,
Такъ постарайся остеречься во-время!

Менехмъ.

Тсс... помолчи немного... заскрипѣла дверь.
Посмотримъ, кто-то выйдетъ.

Мессеніонъ.

А поклажу здѣсь
Сложу (носильщикамъ). Постерегите корабельный людъ.

Явленіе 3-ье.

Эротія (служанкѣ, стоящей въ дверяхъ ея дома).

Дверь открытой оставь, къ чему закрывать?
И все внутри смотри устрой,
Что надо: пусть будетъ мягко лежать,
Пусть пахнутъ сладко куренья.
Пріятна нѣга влюбленнымъ
И что въ пагубу имъ, то прибыль для насъ.
Но гдѣ же онъ, поваръ его увидалъ передъ домомъ!
Ахъ, вотъ и стоитъ онъ,
Кто болѣе прочихъ выгоденъ мнѣ
И зато по заслугамъ въ домѣ моемъ онъ будетъ самымъ желаннымъ.
Я къ нему подойду, начну разговоръ.
Сердечко мое, почему ты стоишь
Передъ входомъ? Вѣдь двери открыты
Всегда для тебя, вѣдь домъ этотъ—твой.
Готово ужъ все, войди, убѣдись,
Какъ ты приказалъ, какъ ты захотѣлъ
И задержки ни въ чемъ больше нѣтъ.
(Видя, что Менехмъ II не хочетъ слѣдовать ея приглашенію, удивленно).
Угощенье ужь готово; хоть сейчасъ къ столу прошу.

Менехмъ II.

Съ кѣмъ ты говоришь?

Эротія.

Съ тобою.

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Отчего жъ со мной?
Что же общаго межъ нами?

Эротія.

То, что именно тебя
Мнѣ Венера повелѣла по заслугамъ возлюбить,
Вѣдь щедротами твоими я обласкана всегда.

Менехмъ II (Мессеніону).

Что, ума она лишилась или пьяной напилась,
Чтобы такъ за панибрата съ незнакомымъ говорить!

Мессеніонъ.

Я предупреждалъ недаромъ; это цвѣтики пока,
Поживи еще, увидишь: ягодки-то впереди!
Таковы ужъ здѣсь гетеры: рады выманить деньгу.
Дай-ка, я поговорю съ ней.—Женщина!

Эротія.

Тебѣ чего?

Мессеніонъ.

Познакомилась ты гдѣ съ нимъ?

Эротія.

Тамъ же, гдѣ и онъ со мной,
Въ Эпидамнѣ.

Мессеніонъ.

Въ Эпидамнѣ? Да сегодня въ первый разъ
Онъ ступилъ на здѣшній берегъ.

Эротія (отворачиваясь отъ Мессеніона).
Шутки вздумалъ ты шутить.
Мой Менехмъ, прошу, войди же; право лучше будетъ там.

Менехмъ II.

„Мой Менехмъ“ — а? что ты скажешь? Вѣрно имя назвала!
Ничего не понимаю.

Мессеніонъ.

Да почуяла она,
Что кошель съ собою носишь.

Менехмъ II.

Вѣрно, такъ возьми его
И посмотримъ, что ей слаще я иль этотъ кошелекъ.

Эротія.

Ну, пойдемъ къ столу.

Менехмъ II.

Спасибо, не хочу я что-то ѣсть.

Эротія.

Такъ зачѣмъ тогда велѣлъ ты приготовить намъ ѣду?

Менехмъ II.

Я велѣлъ ѣду готовить?

Эротія.

Паразиту и тебѣ.

Менехмъ II.

Что? Какому паразиту? Нѣтъ, помѣшана она!

Эротія.

Какъ какому?—Щеткѣ.

Менехмъ II.

Щеткѣ? Той, что чистятъ башмаки?

Эротія.

Да вѣдь съ нимъ пришелъ ты нынче и принесъ въ подарокъ мнѣ
Плащъ, украденный сегодня у жены.

Менехмъ II.

Постой, постой.
Я укралъ тебѣ въ подарокъ плащъ? Да ты съ ума сошла.
Эта женщина, какъ лошадь, умудрилась стоя спать!

Эротія.

Что ты вздумалъ издѣваться надо мной и отрицать
То, что сдѣлалъ?

Менехмъ II.

Что жъ я сдѣлалъ, въ чемъ теперь не созаюсь?

Эротія.

Отъ жены своей принесъ ты плащъ?

Менехмъ II.

Плаща не приносилъ
И съ тѣхъ поръ, какъ я на свѣтѣ, не былъ никогда женатъ.
Въ этомъ городѣ я также не бывалъ съ тѣхъ самыхъ поръ.
Ѣлъ на кораблѣ и только вотъ сейчасъ съ него сошелъ.

Эротія.

Нѣтъ, все кончено! Какой тамъ вдругъ корабль?

Менехмъ II.

Корабль какой?
А такой вотъ, что по морю плаваетъ туда-сюда.
Есть и палуба и мачты, снасти есть и паруса...

Эротія.

Ахъ, прошу, довольно шутокъ. Въ домъ входи же наконецъ.

Менехмъ II.

Ужъ кого не знаю, право, только не меня зовешь.

Эротія.

Какъ, зову я не Менехма, не былъ Мосхъ твоимъ отцомъ?
Развѣ ты не въ Сиракузахъ Сицилійскихъ родился,
410 Гдѣ былъ Агаѳоклъ правитель, послѣ Пинѳій сталъ царемъ,
Третьимъ Липаронъ, что царство Гіерону передалъ,
Гіеронъ понынѣ...

Менехмъ II.

Правду говоришь ты.

Мессеніонъ.

Чудеса!
413 Вѣрно тамъ она бывала, что такъ точно знаетъ все.

Менехмъ II

415 Да, придется согласиться и войти.

Мессеніонъ.

Ой нѣтъ, постой!
Чуть порогъ ты переступишь, пропадешь.

Менехмъ II (Мессеніону, тихо).

Молчи, молчи.
Дѣло начато прекрасно. Я поддакивать начну
418 И добьюсь гостепріимства (Эротіи).
Милая, передъ тобой
420 Я нарочно запирался, испугавшись, какъ бы онъ
Не донесъ моей супругѣ о пирушкѣ и плащѣ,
А теперь войти готовъ я.

Эротія.

Паразита будемъ ждать?

Менехмъ II.

Нѣтъ, не будемъ, надоѣлъ онъ. Даже если и придетъ,
Такъ скажи, чтобъ не пускали.

Эротія.

Съ удовольствіемъ скажу.
Милый, знаешь, попрошу я...

Менехмъ II.

Все что хочешь прикажи.

Эротія.

Плащъ, который ты принесъ мнѣ, въ передѣлку отнеси,
Пусть починятъ и немного украшеній подошьютъ.

Менехмъ II.

Что жъ я очень одобряю. Пусть онъ будетъ измѣненъ,
И жена узнать не сможетъ, если встрѣтишь ты ее.

Эротія.

Значитъ, ты его захватишь?

Менехмъ II.

Непремѣнно захвачу.

Эротія.

Ну войдемъ.

Менехмъ II.

Сейчасъ иду я. Только съ нимъ поговорю.
(Эротія уходитъ).
Эй, Мессеніонъ, поди-ка.

Мессеніонъ.

Для чего?

Менехмъ II.

Живѣе, маршъ!

Мессеніонъ.

Да зачѣмъ?

Менехмъ II.

Затѣмъ! Я знаю, что ты скажешь...

Мессеніонъ.

Очень радъ.

Менехмъ II.

Ужъ въ рукахъ моихъ добыча. Дѣло ладное. Иди
Отведи скорѣй вотъ этихъ ты на постоялый дворъ
И еще къ заходу солнца приходи сюда за мной.

Мессеніонъ (умоляюще).

Господинъ мой, ты не знаешь этихъ женщинъ.

Менехмъ II.

Замолчи!
Если сдѣлаю я глупость, мнѣ же хуже, не тебѣ.
Эта женщина вѣдь дура; и насколько вижу я,
Будетъ здѣсь для насъ добыча.

Мессеніонъ.

Стой, уходишь? Ну, погибъ.
Кончено. Теперь бѣдняга у разбойниковъ въ рукахъ.
Да и я хорошъ. Подумалъ господина удержать.
Я вѣдь купленъ, чтобъ приказы исполнять, а не давать.
(носильщикамъ)
Ну скорѣй за мной, чтобъ могъ я во-время сюда придти.

Дѣйствіе III. Явленіе 1-ое.

Ст. Щетка (вбѣгаетъ въ отчаяніи).

Мнѣ ужъ больше трехъ десятковъ, а еще ни разу я
Хуже, гаже и постыднѣй преступленья не свершалъ,
Чѣмъ сегодня. Затесался, глупый, въ самую толпу,
Тамъ чего-то зазѣвался, а Менехмъ—и ускользни!
450 И навѣрно ужъ къ подругѣ, позабывъ меня, пошелъ...
Пусть того погубятъ боги, кто придумалъ въ первый разъ
Эти сходки, чтобы время отнимать у занятыхъ.
Пусть бы праздныхъ выбирали, чтобъ на сходки приходить.
454 Съ нихъ бы можно за неявку требовать изрядный штрафъ.
457 Вѣдь такихъ людей не мало, что одинъ разъ въ день ѣдятъ,
На обѣдъ не ходятъ въ гости, не зовутъ, что дѣлать имъ?
На комиціи и сходки пусть заставятъ ихъ ходить.
460 Вотъ тогда бы угощенья нынче я не потерялъ.
А ужъ я-то былъ увѣренъ, что какъ слѣдуетъ поѣмъ!
Но войду, быть можетъ все же хоть остатки получу...

Что я вижу! Ужъ выходитъ изъ дверей Менехмъ въ вѣнкѣ.
Кончена ѣда; пришелъ я кстати, нечего сказать.
Послѣжу за нимъ немного; а потомъ ему задамъ.

Явленіе 2-ое.

Менехмъ II (выходитъ отъ Эротіи, обращаясь къ хозяйкѣ, оставшейся внутри дома).

Ужъ будь спокойна, принесу я плащъ тебѣ
Чудесно изготовленнымъ и во время.
Ну, прямо не узнаешь, такъ измѣнится!

Ст. Щетка.

Такъ вотъ каковъ ты! Въ передѣлку плащъ несешь,
Накушавшись, напившись и меня забывъ?
Ну, коль теперь обиды я не вымещу,
Такъ больше я не Щетка. Погоди же ты!

Менехмъ II (продолжая не замѣчать присутствія паразита).

Клянусь богами, больше видѣть радостей
Нельзя заразъ нежданно и негаданно!
Покушалъ, выпилъ, былъ съ гетерой, взялъ съ собой
Вотъ этотъ плащъ и право буду съ нимъ таковъ.

Ст. Щетка.

Никакъ подслушать не могу я словъ его.
Поди, смѣется надо мной, насытившись.

Менехмъ II.

Она сказала, что я самъ ей отдалъ плащъ,
Взявъ у жены. Какъ только я смекнулъ, что здѣсь
Ошибка, то знакомымъ съ ней прикинулся
И ужъ во всемъ старался ей поддакивать.
Да что еще тутъ говорить? Ни разу мнѣ
Не удавалось пировать такъ дешево.

Ст. Щетка.

Пора въ аттаку. Руки такъ и чешутся.

Менехмъ II.

А это кто жъ такое приближается?

Ст. Щетка.

Ну, негодяй, какъ вѣтеръ легкомысленный,
Безсовѣстный, хитрѣйшій и постыднѣйшій,
За что, скажи, за что ты погубилъ меня?
Небось поспѣшно убѣжалъ ты съ форума,
Чтобъ безъ меня покончить съ угощеньями?
Да какъ меня ты обмануть осмѣлился?

Менехмъ II.

Скажи мнѣ, парень, что ты пристаешь ко мнѣ?
Чего браниться вздумалъ ты съ прохожими?
Вѣдь на слова я дѣломъ отвѣчать могу.

Ст. Щетка.

Ты дѣло-то дурное ужъ успѣлъ свершить.

Менехмъ II.

Пожалуйста, скажи мнѣ, какъ зовутъ тебя.

Ст. Щетка.

Меня? Да ты смѣешься надо мной еще?

Менехмъ II.

Смѣюсь? Да никогда тебя не видывалъ
И не знакомъ съ тобою. Но кто бъ ни былъ ты,
Будь остороженъ лучше и не зли меня.

Ст. Щетка.

Менехмъ, проснися.

Менехмъ II.

Да не сплю я, кажется.

Ст. Щетка.

Ты не знакомъ со мною?

Менехмъ II.

Не знакомъ съ тобой.

Ст. Щетка.

Я паразитъ твой, понимаешь?

Менехмъ II.

Понялъ я.
Ты, парень—сумасшедшій; узнаю теперь.

Ст. Щетка.

Скажи-ка мнѣ: сегодня ты похитилъ плащъ
И отъ жены понесъ его къ Эротіи?

Менехмъ II.

Не похищалъ, не относилъ къ Эротіи
И не женатъ. Услышалъ ты, помѣшанный?

Ст. Щетка.

Все кончено! Иль скажешь, не видалъ тебя
Одѣтымъ въ плащъ предлинный?

Менехмъ II.

Ахъ, презрѣннѣйшій!
На свѣтѣ скоморохи всѣ, по твоему,
Какъ ты, чтобъ въ плащъ рядиться? Ты видалъ меня!

Ст. Щетка.

Видалъ, конечно.

Менехмъ II.

Поскорѣй проваливай
И отъ болѣзни поспѣши очиститься.

Ст. Щетка.

Теперь никакъ пощады ты не вымолишь.
Все по порядку разскажу женѣ твоей.
И мы припомнимъ всѣ твои ругательства...
И то, что съѣлъ ты безъ меня, припомнится! (уходитъ).

Менехмъ II.

Что это значитъ? Всѣ, кого ни встрѣчу я,
Меня морочатъ... тише, заскрипѣла дверь.

Явленіе 3-ье.

Служанка Эротіи (выходитъ съ браслетомъ въ видѣ змѣйки въ рукахъ).

Менехмъ, еще есть просьба у Эротіи:
Снеси вотъ это къ золотыхъ дѣлъ мастеру,
Вели прибавить золота на унцію,—
Пусть эту змѣйку за́ново отдѣлаетъ.

Менехмъ II.

Исполню все и если что́ еще велитъ,
Скажи, съ такимъ же выполню усердіемъ.

Служанка.

Ты помнишь змѣйку?

Менехмъ II.

Помню, что изъ золота...

Служанка.

Да какъ же? Ты недавно вѣдь разсказывалъ:
Ее ты выкралъ у жены изъ ящика.

Менехмъ II.

Вотъ, чепуха-то, право!

Служанка.

Какъ, не помнишь ты?
Отдай же змѣйку, если позабылъ...

Менехмъ II.

Постой.
Нѣтъ, нѣтъ, я вспомнилъ, та и есть, та самая!
Еще браслетъ побольше я тогда принесъ?

Служанка.

Нѣтъ, и не думалъ.

Менехмъ II.

Вѣрно, и не думалъ я.

Служанка.

Такъ, что жъ отвѣтить?

Менехмъ II.

Все, скажи, устрою я,
И плащъ со змѣйкой вмѣстѣ принесу назадъ.

Служанка.

Менехмъ, голубчикъ' прикажи пожалуйста
Мнѣ сдѣлать серьги—легкія!—изъ золота—
Тебя встрѣчать я буду съ бóльшей радостью.

Менехмъ II.

Что жъ, я работу оплачу: дай золота.

Служанка.

Нѣтъ, заплати ужъ самъ, а я потомъ отдамъ.

Менехмъ II.

Нѣтъ, заплати сама, а я вдвойнѣ отдамъ.

Служанка.

Дала бъ, да нѣту...

Менехмъ II.

Нѣтъ, такъ подожди пока.

Служанка.

Ну, до свиданья. (уходитъ).

Менехмъ II.

Такъ скажи, устрою все...
Да такъ, что плащъ и змѣйка будутъ проданы.
Ушла служанка? Наконецъ! Закрыла дверь!
Воистину всѣ боги помогаютъ мнѣ.
Но я-то что же медлю? Благо время есть,
Отъ всѣхъ соблазновъ здѣшнихъ убѣгу, скорѣй,
Спѣши, Менехмъ! Живѣе въ путь, ускорь шаги!
Вѣнокъ сниму и брошу вотъ сюда, а самъ
Бѣгу направо, чтобы замести слѣды.
Теперь Мессеніона я найти хочу,
Чтобъ передъ нимъ удачею похвастаться.
(Убѣгаетъ, бросивъ предварительно вѣнокъ въ другую сторону).

## Дѣйствіе IV.

### Явленіе 1-ое.

Входятъ Матрона (жена Менехма I) и Ст. Щетка.

Матрона.

Тайкомъ воруетъ все, что можетъ, изъ дому,
Чтобъ отнести къ подружкѣ? Вотъ примѣрный мужъ!
Такъ не стерплю же этого.

Ст. Щетка.

Постой, постой.
На мѣстѣ преступленья будетъ пойманъ онъ.
Вѣнокъ напяливъ вышелъ онъ, напившись пьянъ,
Чтобъ отнести въ починку плащъ украденный...
Да вотъ вѣнокъ тотъ самый! Что жъ, по твоему,
Совралъ я? Такъ по слѣду и пойдемъ за нимъ.
Да вотъ и самъ онъ—кстати возвращается,
И безъ плаща.

Матрона.

Ну, какъ же обойтись мнѣ съ нимъ?

Ст. Щетка.

Да какъ всегда: наискврнѣйшимъ образомъ.
Но отойдемъ въ засаду. Здѣсь послушаемъ.

### Явленіе 2-ое.

Менехмъ I (приходитъ со стороны, противоположной той, куда убѣжалъ Менехмъ II, присутствующихъ не замѣчаетъ).

Ну это ль не глупость, не вздоръ, не обуза!
Однакожъ мы всѣ, чѣмъ знатнѣй, тѣмъ сильнѣе
Виновны въ обычаѣ этомъ нелѣпомъ.
Кліентовъ побольше хотимъ залучить мы,
А честные, нѣтъ ли,—какое намъ дѣло!
Теперь намъ важны только деньги кліента.
Будь честенъ, да бѣденъ, ты намъ не пригоденъ,
Намъ нуженъ богатый, хотя бъ и мошенникъ.
Законъ, справедливость и право не ставятъ
Они ни во что и патроновъ терзаютъ.
Взявъ долгъ, отрекаются, рады судиться
И рады ограбить,
И рады надуть.
Въ ростъ деньги ссужаютъ и данную клятву
Нарушить они не боятся.
А когда ихъ въ судъ потащутъ, долженъ и патронъ идти.
Долженъ ихъ дѣла дурныя онъ словами прикрывать,
Отвѣчать передъ народомъ, передъ преторомъ, въ судѣ!
Вотъ и нынче такъ замученъ я кліентомъ и не могъ
Къ милой вó-время поспѣть я, такъ меня онъ замоталъ.
У него тамъ накопилась куча самыхъ темныхъ дѣлъ.
Какъ тутъ защитить? я путалъ и крутилъ и заводилъ.
И направо и налѣво... предлагаю наконецъ
На условіяхъ хитрѣйшихъ биться съ нами объ закладъ.
Ну, а что жъ кліентъ мой? Лѣзетъ все же прямо напроломъ!
Ну конечно, и попался и процессъ свой проигралъ.
Три свидѣтеля безспорныхъ доказали все какъ есть,
Чтобъ громъ его пришибъ за то,

596 Что день совсѣмъ испортилъ мнѣ.
Да и меня за то, что вдругъ
597 На форумъ нынче сунулся.
А могъ быть день чудеснѣйшій.
598 Хотѣлъ устроить пиршество,
Давно ужъ ждетъ Эротія.
599 Чуть кончилъ дѣло, въ тотъ же мигъ
Бѣгомъ пустился съ форума.
600 Она навѣрно сердится.
Да пусть плащемъ утѣшится.
Его стащилъ недаромъ у жены своей.

Ст. Щетка.

Что ты скажешь?

Матрона.

А то, что мой мужъ—негодяй!

Ст. Щетка.

Ты слова его слышала ясно?

Матрона.

Очень ясно.

Менехмъ I.

Войду же; тамъ радости ждутъ.

Ст. Щетка.

Погоди, огорченья, быть можетъ.

Матрона.

Этотъ плащъ себѣ на горе ты стащилъ.

Ст. Щетка (Матронѣ).

Еще наддай!

Матрона.

Или подлости такія думалъ ты свершать тайкомъ?

Менехмъ I.

Но скажи мнѣ, въ чемъ же дѣло?

Матрона.

Смѣешь спрашивать меня?

Менехмъ I (указывая на Щетку).

Не его же! Въ чемъ обида, женушка?

Ст. Щетка.

Ишь, ласковъ какъ!

Менехмъ I.

Я не звалъ тебя, чего ты привязался? (пытается обнять жену).

Матрона.

Руки прочь!

Обниматься не желаю.

Ст. Щетка.

Правильно!

Менехмъ I.

Жена моя,
Почему грустишь?

Матрона.

Не знаешь?

Ст. Щетка.

Притворяется подлецъ.

Менехмъ I.

Въ чемъ причина?

Матрона.

Плащъ—причина.

Менехмъ I.

Плащъ?

Матрона.

А что жъ ты поблѣднѣлъ?

Менехмъ I.

Я? Ни чуточки. А впрочемъ, виноватъ твой плачъ, не плащъ.

Ст. Щетка.

Безъ меня ѣду прикончилъ. На жъ тебѣ. (Къ Матронѣ).
Еще наддай!

Менехмъ I (Щеткѣ).

Замолчи!

Ст. Щетка.

Не замолчу я.
(Матронѣ). Мнѣ киваетъ, чтобъ молчалъ.

Менехмъ I.

Нѣтъ клянусь, что я ни разу не кивалъ и не мигалъ.

Ст. Щетка.

Вотъ нахальство! То, что оба мы видали, отрицать?

Менехмъ I.

Всѣми я клянусь богами—видишь клятва велика!—
Не кивалъ я.

Ст. Щетка.

Ладно, къ дѣлу возвращайся поскорѣй.

Менехмъ I.

А куда мнѣ возвращаться?

Ст. Щетка.

А туда, гдѣ чинятъ плащъ.

Менехмъ I.

Что за плащъ?

Ст. Щетка (Матронѣ).

Я умолкаю. Ты чего жъ не говоришь?

Матрона.

Что жъ мнѣ говорить, несчастной!

Менехмъ I.

Чѣмъ несчастна ты, скажи?
Можетъ, рабъ или рабыня провинились предъ тобой,
Нагрубили? Отвѣчай же. Я задамъ имъ.

Матрона (одна или вмѣстѣ съ паразитомъ).

Чепуха.

Менехмъ I.

Ты меня своей печалью огорчаешь.

Матрона (такъ же).

Чепуха.

Менехмъ I.

На кого-нибудь ты дома разсердилась?

Матрона.

Чепуха.

Менехмъ I.

Ужъ не на меня ль сердита?

Матрона.

Вотъ теперь не чепуха.

Менехмъ I.

Но ни въ чемъ я не виновенъ.

Матрона.

Это снова чепуха.

Ст. Щетка (Менехму).

Вотъ теперь, небось, не будешь бѣгать безъ меня на пиръ
И не будешь въ пьяномъ видѣ издѣваться надо мной.

Менехмъ I.

На пиру и не бывалъ я, даже въ домъ не заходилъ.

Ст. Щетка.

Не былъ, говоришь?

Менехмъ I.

Конечно.

Ст. Щетка.

Не былъ, а? Каковъ наглецъ!
Что же, я тебя не видѣлъ передъ дверью и въ вѣнкѣ?
Иль, по твоему, меня ты сумасшедшимъ не назвалъ,
Говоря, что ты пріѣзжій и со мною не знакомъ?

Менехмъ I.

Да съ тѣхъ поръ, какъ мы разстались, я сюда не приходилъ.

Ст. Щетка.

Ладно, думалъ ты навѣрно, что тебѣ не отомщу.
Все твоей женѣ сказалъ я.

Менехмъ I.

Что сказалъ?

Ст. Щетка.

Не помню, что.
Ты бъ ее спросилъ.

Менехмъ I.

Въ чемъ дѣло? Что тебѣ онъ разсказалъ?
Ты молчишь? Ты мнѣ не скажешь?

Матрона.

Будто ты не знаешь самъ?
Ну, къ чему вопросы?

Менехмъ I.

Зналъ бы, такъ не спрашивалъ.

Ст. Щетка.

Наглецъ!
Сколько хочешь притворяйся, все равно не сможешь скрыть.
Разсказалъ я все, какъ было.

Менехмъ I.

Что?

Ма-трона.

Коль такъ безстыденъ ты
И сознаться самъ не хочешь, ну, такъ выслушай меня
И узнаешь, что сказалъ онъ, чѣмъ меня онъ огорчилъ.
У меня украли плащъ.

Менехмъ I.

Что? Плащъ украли у меня?

Ст. Щетка.

Изворотливъ же мерзавецъ! У нея, не у тебя!
Если бъ у тебя украли, плащъ на мѣстѣ бы лежалъ.

Менехмъ I (Щеткѣ).

Прочь пошелъ! (женѣ) Что говоришь ты?

Матрона.

Говорю, что плащъ пропалъ.

Менехмъ I.

Кто жъ укралъ его?

Матрона.

Навѣрно точно знаетъ тотъ кто, взялъ.

Менехмъ I.

Кто жъ онъ?

Матрона.

Есть такой Менехмъ тутъ...

Менехмъ I.

О, навѣрно негодяй!
Кто же онъ, Менехмъ?

Матрона (показывая на Менехма).

А вотъ кто!

Менехмъ I.

Я? Кто жъ обвинилъ меня?

Матрона.

Я сама.

Ст. Щетка.

И я. Отнесъ ты плащъ къ Эротiи своей.

Менехмъ I.

Я отнесъ къ ней?

Матрона.

Ты!

Ст. Щетка.

Ты, ты, ты... хочешь, дятла принесемъ,
Чтобъ вдолбилъ тебѣ онъ въ черепъ? Мы устали „ты“
кричать.

Менехмъ I.

Всѣми я клянусь богами—видишь, клятва велика!—
Не давалъ я...

Ст. Щетка.

Мы жъ клянемся, что мы правду говоримъ.

Менехмъ I.

Не давалъ его... въ подарокъ, лишь на подержанье далъ.

Матрона.

Если бъ я твою хламиду постороннему дала,
Ты бы радъ былъ? Пусть бы лучше за своей слѣдила я,
Ты же за своей одеждой. Возврати-ка плащъ скорѣй.

Менехмъ I.

Мигомъ возвращу!

Матрона.

Ну что же, очень рада за тебя,
Потому что безъ него ты въ этотъ домъ не попадешь.
До свиданья.

Ст. Щетка.

А за помощь ты не наградишь меня?

Матрона.

Помогу тебѣ, коль кража будетъ въ домѣ у тебя.
(Уходитъ).

Ст. Щетка.

Никогда не будетъ кражи. Домъ мой совершенно пустъ.
Чтобъ васъ громомъ разразило, мужа и жену! Пойду
Я на форумъ, здѣсь ужъ, видно, нечѣмъ поживиться мнѣ.
(Уходитъ).

Менехмъ I (смотря вслѣдъ женѣ).

Думаешь, что наказала, выгнавъ изъ дому меня,
Будто нѣтъ такого дома, гдѣ мнѣ будетъ веселѣй?
Гнѣвъ твой перенесть поможетъ мнѣ Эротіи любовь:
Здѣсь ужъ двери не закроютъ передъ носомъ у меня.
Попрошу ее, пускай мнѣ плащъ подаренный вернетъ.
Ей куплю еще дороже. Эй, придверника сюда!
Отворите, позовите мнѣ Эротію скорѣй.

Явленіе 3-ье.

Эротія.

Кто здѣсь?

Менехмъ I.

Тотъ, кому дороже ты, чѣмъ собственная жизнь.

Эротія.

Мой Менехмъ, къ чему жъ стоять намъ передъ дверью...

Менехмъ I.

Погоди,
Знаешь, для чего пришелъ я?

Эротія.

Знаю, чтобъ меня обнять.

Менехмъ I.

Вовсе нѣтъ. А вотъ въ чемъ дѣло: плащъ, пожалуйста, верни,
Тотъ, что далъ тебѣ въ подарокъ. Все пронюхала жена.
А тебѣ куплю я вдвое лучше. Выбери сама!

Эротія.

Да его для передѣлки я тебѣ ужъ отдала
И еще просила змѣйку я исправить заодно.

Менехмъ I.

Ты дала мнѣ плащъ и змѣйку? Брось, пожалуйста шутить.
Помнишь, я принесъ подарокъ? А потомъ съ тѣхъ самыхъ поръ
Съ форума не возвращался.

Эротія.

Вотъ ты что затѣялъ? Такъ!
Обмануть меня ты хочешь, чтобъ вещей не возвращать!

Менехмъ I.

Вовсе не хочу тебя я обмануть. Ужъ я сказалъ:
Все жена узнала.

Эротія.

Ладно. Не просила у тебя
Я подарка, самъ принесъ мнѣ, самъ же требуешь назадъ

То, что далъ. Пускай. Согласна. Отнимай. Хоть самъ носи,
На жену напяль, коль хочешь, или въ ящикъ положи.
Но зато ко мнѣ отнынѣ не трудись ужъ приходить,
Если только ты не сможешь денегъ выложить на столъ.
Безнаказанно не дамъ я издѣваться надо мной,—
Поищи другую дуру, чтобы даромъ обнимать (Уходитъ).

Менехмъ I.

Слишкомъ ты погорячилась. Погоди немного, эй!
Возвратись, постой! Неужто не вернешься ты ко мнѣ?
Нѣтъ, ушла. Закрыла двери. Отовсюду выгнанъ я.
И къ женѣ нельзя вернуться, и къ Эротіи войти.
Посовѣтуюсь съ друзьями, какъ теперь мнѣ поступить. (Уходитъ).

## Дѣйствіе V.

### Явленіе 1-ое.

Менехмъ II.

Я очень глупо сдѣлалъ, что кошель беречь
Мессеніону поручилъ. Вѣдь онъ теперь
Застрялъ, навѣрно, въ кабакѣ какомъ-нибудь.

Матрона (выходитъ изъ своего дома).

А погляжу-ка, скоро ль мой супругъ придетъ.
Да вотъ и онъ. Ну, слава богу, плащъ принесъ.

Менехмъ II (не замѣчая Матроны).

Не понимаю, гдѣ Мессеніонъ торчитъ.

Матрона.

А ну-ка съ нимъ поговорю, какъ слѣдуетъ!
И смѣешь ты, безстыдникъ, на глаза мои
Съ плащомъ являться этимъ?

Менехмъ II.

Что за вздоръ еще?
Ты, женщина, что злишься?

Матрона.

Какъ рѣшаешься
Пролепетать хоть слово, говорить со мной?

Менехмъ II.

А что жъ я сдѣлалъ, чтобы не рѣшаться-то?

Матрона.

Ты спрашиваешь? Ахъ, наглецъ безстыднѣйшій!

Менехмъ II.

А знаешь ты, за что прозвали Эллины
Собакою Гекубу?

Матрона.

Нѣтъ, не помню я.

Менехмъ II.

Не помнишь? А за подвиги такіе же:
Всѣхъ встрѣчныхъ осыпала страшной руганью
И по заслугамъ названа собакою.

Матрона.

Нѣтъ, не стерплю я поношеній этакихъ...
Ужъ лучше мнѣ безъ мужа цѣлый вѣкъ прожить,
Чѣмъ эти оскорбленія выслушивать!

Менехмъ II.

Да мнѣ-то что за дѣло, будешь съ мужемъ ты
Иль съ нимъ разстаться хочешь? Что, обычай здѣсь
Пріѣзжимъ басни всякія разсказывать?

Матрона.

Какія басни? Лучше, говорю тебѣ,
Мнѣ жить одной, чѣмъ твой безстыдный нравъ терпѣть.

Менехмъ II.

Да мнѣ-то что? Живи одна, пожалуйста,
Хоть до кончины самого Юпитера.

Матрона.

А говорилъ, что у меня не кралъ плаща
И самъ его приносишь! И не срамъ тебѣ?

Менехмъ II (внезапно вспыхивая).

И наглая жъ и скверная ты женщина!
Мнѣ этотъ плащъ другая, а не ты дала,—
Для передѣлки. Перестань выдумывать!

Матрона.

Такъ вотъ какъ! Мигомъ позову отца сюда
И по порядку все, какъ было, выложу.

Эй, Деціонъ, ты сбѣгай за отцомъ моимъ
И пусть живѣй приходитъ. Дѣло важное!
Я о твоихъ поступкахъ разскажу.

Менехмъ II,

О чемъ?
Свихнулась ты?

Матрона.

Воруешь вѣчно изъ дому
Плащи мои, браслеты и уносишь все
Къ подружкѣ; что же, басни это, скажешь ты?

Менехмъ II.

Не знаешь ли, какого зелья выпить мнѣ,
Чтобъ я твое нахальство могъ выдерживать?
Кѣмъ ты меня считаешь, неизвѣстно мнѣ,
Съ тобой знакомъ я, какъ съ троянскимъ Гекторомъ.

Матрона.

Что жъ, смѣйся, какъ-то будешь надъ отцомъ моимъ
Смѣяться. Вотъ, ты видишь, онъ идетъ сюда.
Хоть съ нимъ знакомъ ты?

Менехмъ II.

Осаждалъ я Трою съ нимъ.
И въ тотъ же день съ тобою познакомился.

Матрона.

Не хочешь знать меня? Отца не хочешь знать?

Менехмъ II.

Нѣтъ, не хочу, хоть дѣдушку зови сюда.

Матрона.

Вотъ это вновь ты поступилъ... по-своему!

Явленіе 2-ое.

Старикъ (отецъ Матроны, входитъ медленными шагами, съ трудомъ переводя дыханіе).

Старикъ я! Мой шагъ слабъ, въ ногахъ дрожь, впередъ я
Могу лишь тихонько идти, еле-еле.
И то мнѣ большой трудъ, скрывать я не стану!
Проворства пропалъ слѣдъ, годами согбенъ я.
Тяжелъ на подъемъ нынче, силъ нѣту прежнихъ.
Охъ, старость—не радость, охъ, дряхлымъ бѣда быть!
Несетъ сколько злой доли тѣмъ, кто ужъ старъ сталъ.
Сказать все и силъ нѣтъ и слишкомъ ужъ долго...
Да вотъ невдомекъ мнѣ, чего жъ это дочь вдругъ
Меня такъ поспѣшно къ себѣ проситъ нынче?
И что тутъ? Бѣда въ чемъ? Къ чему такъ спѣшить мнѣ?
Но, кажется, самъ я ужъ знаю, въ чемъ дѣло.
Опять съ мужемъ споръ вѣрно сталъ слишкомъ жаркимъ.
Таковъ нравъ тѣхъ женъ, что съ приданымъ вошли въ домъ
Супруга,—хотятъ, чтобъ рабомъ сталъ для нихъ онъ...
Совсѣмъ безъ грѣха тутъ и мужъ не бываетъ,
Къ тому жъ и терпѣнью жены есть предѣлъ вѣдь.

Когда жъ звать отца дочь безъ толку захочетъ?
Вины мужа тутъ есть навѣрно не мало.
Сейчасъ все узнаю. Стоитъ дочка здѣсь ужъ,
А вотъ мужъ поодаль. Мрачнѣй тучи, вижу!
Ну такъ, какъ я и думалъ.
Позову къ себѣ я дочку.

Матрона.

Здравствуй, милый мой отецъ.

Старикъ.

Здравствуй. Все благополучно здѣсь иль почему зовешь.
Ты мрачна, а онъ разсерженъ, и стоите оба врозь?
По чему-нибудь, навѣрно, вы поссорились опять.
Ну, кто правъ, а кто виновенъ, говори безъ долгихъ словъ.

Матрона.

Я ни въ чемъ не погрѣшила. Вотъ тебѣ мой первый сказъ.
Но остаться здѣсь и дольше мучиться не въ силахъ я.
Уведи меня отсюда!

Старикъ.

Почему жъ?

Матрона.

А ни во что
Здѣсь меня не ставятъ.

Старикъ.

Кто же?

Матрона.

Мужъ, тобою данный мнѣ.

Старикъ.

Значитъ, снова перебранка? Сколько разъ я заявлялъ:
Вашихъ жалобъ другъ на друга дольше слушать не хочу!

Матрона.

Какъ же избѣжать мнѣ жалобъ?

Старикъ.

Стоитъ только захотѣть.
Сколько разъ ужъ говорилъ я. Мужу угождай во всемъ,
Не слѣди, куда идетъ онъ, что онъ дѣлать собрался...

Матрона.

789—90 Но завелъ онъ здѣсь гетеру по сосѣдству!

Старикъ.

Ну такъ что жъ?
За твое шпіонство могъ бы нѣсколькихъ онъ завести.

Матрона.

Но онъ пьетъ тамъ!

Старикъ.

Что жъ, прикажешь, чтобъ онъ вовсе бросилъ пить
Тамъ иль тутъ иль гдѣ захочешь? Что ты обнаглѣла такъ?
Право не хватало только, чтобъ онъ въ гости не ходилъ
И къ себѣ гостей не смѣлъ бы приглашать. Да, что онъ, рабъ
Или мужъ тебѣ? Ты рада бъ дать ему дневной урокъ,
Посадить среди служанокъ и заставить пряжу прясть.

Матрона.

Призвала я адвоката, видно, мужу, не себѣ.
Ты меня возьми въ защиту.

Старикъ.

Если провинился онъ,
Обвиню его гораздо строже, чѣмъ тебя винилъ,
Но вѣдь въ платьяхъ, въ украшеньяхъ, и въ служанкахъ, и въ деньгахъ
Ты не видишь недостатка, что жъ ты злишься на него

Матрона.

Да изъ ящиковъ крадетъ онъ драгоцѣнности, плащи.
Онъ меня совсѣмъ ограбитъ, все таская для гетеръ.

Старикъ.

Если правда, это скверно; если нѣтъ, то ты скверна
Обвиняя невиновныхъ.

Матрона.

Видишь, держитъ онъ мой плащъ.
Я узнала о покражѣ, вотъ онъ и принесъ назадъ.

Старикъ.

Все сейчасъ я разузнаю; съ нимъ самимъ поговорю.
Мой Менехмъ, тебя прошу я, въ чемъ тутъ дѣло объясни.
Ты грустишь, она сердита, и стоите оба врозь.

Менехмъ II.

Слушай, старецъ, кто бъ ты ни былъ. Я Юпитеромъ клянусь
И богами остальными...

Старикъ.

Въ чемъ же ты клянешься такъ?

Менехмъ II.

Что ничѣмъ я не обидѣлъ этой женщины. Она жъ
Увѣряетъ, что укралъ я плащъ изъ до́ма у нея.
Да пускай меня отнынѣ всѣ несчастья поразятъ,
Если былъ я хоть минуту въ домѣ, гдѣ она живетъ.

Старикъ.

Что ты, что ты, сумасшедшій, накликаешь на себя.
Будто не былъ въ этомъ домѣ, гдѣ ты самъ всегда живешь.

Менехмъ II.

Что, старикъ, вотъ въ этомъ домѣ я, по-твоему, живу?

Старикъ.

Иль неправда?

Менехмъ II.

Да, неправда.

Старикъ.

Видно, шутки шутишь ты.
Развѣ выѣхалъ отсюда ночью? Дочка, подойди.
Выѣхали вы отсюда, правда?

Матрона.

Что ты, для чего?

Старикъ.

А почемъ я знаю?

Матрона.

Видишь, онъ смѣется надъ тобой.

Старикъ.

Ну, Менехмъ, довольно шутокъ. Къ дѣлу перейдемъ теперь.

Менехмъ II.

Нѣтъ, скажи, чего ты лѣзешь? Кто ты и откуда ты?
За какія преступленья вы изводите меня?

Матрона.

Вотъ, глаза позеленѣли и на лбу и на вискахъ
Разлилася желчь, ты видишь? Видишь, какъ блестятъ бѣлки?

Менехмъ II (въ публику).

Думаютъ, что я безуменъ? Что же, ладно, въ добрый часъ.
Самъ прикинусь я безумнымъ и отдѣлаюсь отъ нихъ.

Матрона.

Ротъ открытъ, руками машетъ,—что же дѣлать мнѣ, отецъ?

Старикъ.

Отойди ко мнѣ, родная, и подальше отъ него.

Менехмъ II (въ изступленной позѣ, обращаясь къ небесамъ).

О Іакхъ, о Бромій, въ чащу на охоту ты зовешь.
Слышу, слышу, но не въ силахъ я уйти изъ этихъ мѣстъ.
Псица яростная слѣва стережетъ мои шаги,
А козелъ бодливый справа. Онъ ужъ многихъ на судѣ
Погубилъ невинныхъ гражданъ показаньемъ полнымъ лжи.

Старикъ.

Чтобъ ты лопнулъ!

Менехмъ II.

Вотъ вѣщаетъ повелитель Аполлонъ
Взять воспламененный факелъ, чтобы выжечь ей глаза.

Матрона.

Ай, ай, ай, отецъ, ты слышишь, выжечь мнѣ глаза грозитъ.

Менехмъ II (въ публику).

Говорятъ, что я безуменъ, а вѣдь сами безъ ума.

Старикъ.

Дочка, горе!

Матрона.

Что жъ намъ дѣлать?

Старикъ.

Не позвать ли мнѣ рабовъ?
Пусть его скорѣе схватятъ, свяжутъ, унесутъ, запрутъ,
Чтобы натворить не могъ онъ бо́льшихъ бѣдъ.

Матрона.

Ты правъ, спѣши.

Менехмъ II (въ публику).

Что-нибудь придумать надо, чтобъ меня не унесли.
(Громко). Ты велишь мнѣ, что есть силы, исковеркать ей лицо,
Если тотчасъ не успѣетъ съ глазъ моихъ убраться прочь,
Аполлонъ, приказъ исполню!

Старикъ.

Убѣгай-ка поскорѣй!
А не то вѣдь поколотитъ.

Матрона. (Тихо).

Убѣгу, а ты смотри,
Чтобы не ушелъ онъ. Вотъ ужъ вправду горькій мой удѣлъ!

Менехмъ II.

Эту выгналъ я недурно. (громко) А теперь ты мнѣ велишь,
Чтобы дряхлый нечестивецъ, Кигновъ сынъ... чтобы ему,
Бородатому Тифону, посохъ выхвативъ изъ рукъ,
Раскроилъ я черепъ, кости раздробилъ.

Старикъ (перебѣгая на другой конецъ сцены).

Эй, берегись!
Ты меня не смѣй касаться, подходить ко мнѣ не смѣй.

Менехмъ II.

Твой приказъ исполню снова. Нападу на старика
И двуострою сѣкирой внутренности раскрошу.

Старикъ.

Ну, теперь пора беречься и скорѣе убѣгать.
А не то, боюсь, угрозу выполнитъ и вправду онъ.

Менехмъ II.

Аполлонъ, приказъ твой труденъ. Въ колесницѣ лошадей

Необъѣзженныхъ и дикихъ ты велишь теперь мнѣ стать,
Чтобъ беззубый и вонючій этотъ левъ раздавленъ былъ?
Я всхожу на колесницу, вожжи взялъ и бичъ въ рукѣ.
Мчитесь, кони, быстро мчитесь, пусть раздастся звонъ копытъ.
Ноги легкія согните, напрягите и впередъ!
(Приподымаетъ одежду и прыгаетъ за старикомъ, который, убѣгая, отмахивается палкой).

Старикъ.

Мнѣ грозишь ты колесницей!

Менехмъ II.

Снова, снова, Аполлонъ,
На него велишь напасть мнѣ, опрокинуть и убить (вновь погоня).
Кто жъ однако мнѣ вцѣпился въ волосы и вдругъ низвергъ
Съ колесницы, нарушая твой приказъ, о Апполонъ! (стремительно падаетъ на землю).

Старикъ.

Ужъ вотъ болѣзнь ужасная, воистину!
Вѣдь былъ еще недавно онъ совсѣмъ здоровъ—
И вотъ такое сразу сумасшествіе!
Пойду-ка поскорѣе вызвать лекаря (Уходитъ).

Менехмъ II (приподнимаясь).

Ну, наконецъ-то удалились съ глазъ моихъ
Принудившіе здраваго безумствовать!
На палубу скорѣе, благо вырвался!

(Къ зрителямъ) Вы жъ, господа, не говорите старому,
Какой отсюда убѣжалъ я улицей (Уходитъ).

Явленіе 3-е *).

Старикъ.

Сидѣть устали кости и глаза глядѣть,
А все никакъ не могъ дождаться лекаря.
Потомъ, вернувшись, сталъ онъ говорить, что онъ
И Эскулапу излечилъ поломъ ноги
И Аполлону руку. Такъ что, кажется,
Ваятеля позвалъ я, а не лекаря.
Да вотъ онъ! Будто черепаха, движется.

Лекарь.

Ну, чѣмъ онъ боленъ? Все мнѣ разскажи, старикъ.
Онъ одержимый или слабоумный лишь?
Что съ нимъ такое? Спячка ли, водянка ли?

Старикъ.

А для того и званъ ты, чтобъ узнать болѣзнь
И вылечить.

Лекарь.

Ну, это дѣло легкое!
Ручаюсь честью, мигомъ будетъ вылеченъ.

---

*) Дѣленіе рукописи, по всей вѣроятности, ошибочно, и дѣйствіе V начинается только здѣсь, если первые стихи старика (883—888) не подложны.

Старикъ.

Нѣтъ, ты его вылечивай старательно.

Лекарь.

Сто разъ на дню я буду горевать надъ нимъ:
Съ такимъ примусь стараньемъ за леченіе.

Старикъ.

Да вотъ и онъ. Посмотримъ, что онъ сдѣлаетъ.

Явленіе 4-ое.

Входитъ Менехмъ I.

Вотъ ужъ право день нелѣпый, неудачный и дурной!
Что тайкомъ хотѣлъ я сдѣлать, обо всемъ мой паразитъ
Растрезвонилъ, и напуганъ и обруганъ я теперь.
Словно онъ Улиссъ, чтобъ горя столько причинять царю?
Но поплатится за это скоро жизнью онъ своей.
Впрочемъ жизнь его давно ужъ стала мнѣ принадлежать:
Живъ вѣдь онъ моей ѣдою. Такъ лишу его *души*!
Хороша же и гетера! Постояла за себя.
Я прошу мнѣ дать обратно плащъ, чтобы вернуть женѣ,
А она въ отвѣтъ: „дала ужъ!“ Горе мнѣ, несчастливъ я.

Старикъ.

Что онъ говоритъ?

Лекарь.

Несчастливъ, говоритъ.

Старикъ.

Ну, подходи.

Лекарь.

Здравствуй, мой Менехмъ. Ты что же руку обнажилъ?
Прикрой.
Это при твоей болѣзни можетъ очень повредить.

Менехмъ I.

Убирайся, чтобъ ты лопнулъ.

Старикъ.

Замѣчаешь?

Лекарь.

Какъ же нѣтъ!
Здѣсь втираньями простыми черемицы не помочь.
Вотъ что, другъ мой?

Менехмъ I.

Что?

Лекарь.

Скажи мнѣ: пьешь ты бѣлое вино
Или красное ты любишь?

Менехмъ I.

Что за вздоръ! Къ чему вопросъ?

Лекарь.

[Это чрезвычайно важно].

Менехмъ I.

А пошелъ ты прочь скорѣй.

Лекарь (старику).

Вотъ, безумствовать ужъ началъ!

Менехмъ I.

Ты бъ еще меня спросилъ,
Хлѣбъ пурпурный или алый или желтый я люблю?
Не люблю ли рыбу въ перьяхъ или птицу въ чешуѣ.

Старикъ (лекарю).

Слышишь, что онъ тамъ городитъ? Хоть лекарство, что ли, дай.
Да скорѣй, нето припадокъ снова овладѣетъ имъ.

Лекарь.

Погоди, еще я долженъ разспросить.

Старикъ.

Скорѣй, болтунъ!

Лекарь (Менехму).

У тебя бываютъ часто выкаченные глаза?

Менехмъ I.

Что я крабъ приморскій, что ли, чтобъ выкатывать глаза?

Лекарь.

925 А скажи-ка мнѣ: бурчанье ты въ желудкѣ замѣчалъ?

Менехмъ I.

Если сытъ, такъ все спокойно; если голоденъ, бурчитъ.

Лекарь.

Вотъ теперь онъ такъ отвѣтилъ, будто не сходилъ съ ума!
Ну, а спишь ты до разсвѣта? Засыпаешь быстро ты?

Менехмъ I.

929-30 Коль съ долгами расплатился, такъ великолѣпно сплю.
931-3 Чтобы громъ тебя, допытчикъ, тутъ на мѣстѣ поразилъ!

Лекарь.

Приближается припадокъ, судя по его словамъ.

Старикъ.

935 Онъ теперь уменъ, какъ Несторъ, судя по его словамъ.
А недавно назвалъ псицей собственную онъ жену.

Менехмъ I.

Я-то назвалъ?

Старикъ.

Да, въ безумьи.

Менехмъ I.

Я?

Старикъ.

Ну да, конечно, ты.
И четверкой дикихъ коней растоптать меня грозилъ.

Менехмъ I.

[Что за вздоръ? Кто это видѣлъ? Кто посмѣетъ утверждать].

Старикъ.

Я видалъ и утверждаю, что ты дѣлалъ это все.

Менехмъ I (вскипѣвъ).

Я же видѣлъ, что укралъ ты у Юпитера вѣнокъ.
Видѣлъ также, что въ темницу бросили тебя за то,
А потомъ, связавъ, въ колодкахъ, выпороли подѣломъ.
Видѣлъ, какъ отца убилъ ты и какъ продалъ въ рабство мать.
Видишь, я здоровъ! Умѣю бранью отвѣчать на брань.

Старикъ.

Лекарь, лекарь, умоляю, поскорѣе помоги.
Видишь же—онъ сумасшедшій.

Лекарь.

Вотъ что надо сдѣлать намъ.
Пусть его ко мнѣ притащутъ.

Старикъ.

Будетъ лучше?

Лекарь.

Развѣ жъ нѣтъ?
За него примуся дома я по своему.

Старикъ.

Примись.

Лекарь.

У меня онъ черемицы поглотаетъ двадцать дней.

Менехмъ I.

У меня же повопишь ты подъ плетьми и тридцать дней.

Лекарь.

Позови людей скорѣе, пусть возьмутъ.

Старикъ.

А звать сколькихъ?

Лекарь.

Для него, въ такомъ безумьи, ужъ не меньше четверыхъ.

Старикъ.

Мигомъ будутъ; ты же, лекарь, стереги его.

Лекарь.

Ну, нѣтъ.
Лучше дома приготовлю все, что надо. Такъ скажи
Ты рабамъ, пускай притащутъ.

Старикъ.

Ладно.

Лекарь.

Ухожу.

Старикъ.

Прощай.

(оба уходятъ).

Менехмъ I.

Тесть ушелъ, ушелъ и лекарь. Наконецъ-то я одинъ!
Въ чемъ тутъ дѣло, что безумнымъ вздумали меня считать!
Вѣдь съ тѣхъ поръ, какъ я родился, я ни разу не болѣлъ,
И совсѣмъ я не безуменъ: дракъ и ссоръ не затѣвалъ,
Самъ я здравъ, встрѣчаю здравыхъ, знаю тѣхъ, съ кѣмъ говорю.
А кричатъ, что я безуменъ... или сами безъ ума?
Какъ мнѣ быть? Домой хочу я—да не пуститъ вѣдь жена.
(Показывая на домъ Эротіи)
А туда и не пытаюсь; слишкомъ плохи тамъ дѣла.
Что жъ, останусь здѣсь; хоть ночью пустятъ, можетъ быть, домой.

Явленіе 5-ое.

Входитъ Мессеніонъ.

Примѣръ всѣмъ рабамъ тотъ мудрецъ рабъ, блюдетъ кто,

Заботъ полнъ и страховъ, добро господина.
Пусть тотъ прочь ушелъ, рабъ хранитъ все, какъ прежде,
Усердно и такъ, будто смотрятъ за нимъ.
Вѣдь тотъ, кто умомъ здравъ, пойметъ, что важнѣй быть
Не битымъ, чѣмъ ѣсть сколько влѣзетъ въ животъ.
Пусть вспомнитъ бездѣльникъ, награда какая
Его ждетъ за лѣнь отъ руки господина:
Битье, трудъ на мельницѣ тяжкій, колодки
И голодъ и холодъ
Порокамъ его воздаянье.
Вотъ потому-то, я увѣренъ, лучше добрымъ быть слугой.
Ушамъ пріятнѣй разговоры, чѣмъ спинѣ кулакъ и плеть.
Пріятнѣй поѣдать хлѣба, чѣмъ хлѣбъ на мельницѣ молоть.
Вотъ потому-то я послушенъ и усерденъ потому
И право пользу вижу въ томъ!
Пускай другіе поступаютъ какъ угодно, я жъ мой долгъ
Со страхомъ буду выполнять, чтобъ мнѣ не провиниться въ чемъ.
Вѣдь въ томъ и добродѣтель наша—всякой избѣгать вины.
И тѣ, что глупы и безпечны, тѣ раскаются потомъ,
А я надѣюсь за усердье скоро волю получить.
Я спину гну, но отъ побоевъ этимъ спину берегу.
Теперь отвелъ рабовъ съ поклажей я на постоялый дворъ
И вотъ спѣшу сюда навстрѣчу. Постучу-ка въ дверь къ нему,

Попытаюсь изъ притона я хозяина спасти.
Но боюсь, пришелъ я поздно и уже проигранъ бой.

Явленіе 6-ое.

Старикъ
(приводитъ съ собою 4-хъ рабовъ).

Заклинаю васъ богами, приказаніе мое
Вы усердно выполняйте; вотъ, еще разъ повторю:
Вы его хватайте мигомъ и къ врачу бѣгите съ нимъ,
Если палокъ не желаютъ ваши спины и бока.
Да смотрите, не пугаться, коль онъ будетъ угрожать!
Ну что жъ стоите, что жъ боитесь? Ужъ давно хватать
пора.
А я пойду къ врачу скорѣй и тамъ васъ встрѣчу.
(Уходитъ).

Менехмъ I.

Горе мнѣ!
Что тутъ за притча? Что за люди? Для чего ко мнѣ
бѣгутъ?
Чего хотите? Что вамъ надо? Окружать меня къ чему?
Зачѣмъ хватать? Куда несете? Стойте! Умоляю васъ,
Сограждане, скорѣй на помощь!—Отпустите вы меня.

Мессеніонъ.

Благіе боги, что же это, что же это вижу я?
Уносятъ эти негодяи господина моего.

Менехмъ I.

Помочь никто мнѣ не рѣшится?

Мессеніонъ.

Я рѣшусь, мой господинъ!
Злодѣйство недостойное,
О граждане, чтобъ кто-нибудь
Похитить въ мирномъ городѣ
Средь бѣла дня осмѣлился
Свободнаго пріѣзжаго!
Отпустите!

Менехмъ I.

Умоляю, кто бъ ты ни былъ, заступись.
И такого преступленья не позволь имъ совершить!

Мессеніонъ.

Ни за что я не позволю, заступлюсь и помогу
И тебѣ не дамъ погибнуть,—лучше ужъ погибну самъ.
Вотъ того хвати по глазу, что впился тебѣ въ плечо,
Я же быстро постараюсь остальнымъ разбить носы.
Вотъ увидите, схватили вы его себѣ на зло (бьетъ рабовъ).

Менехмъ I.

Вотъ хватилъ его по глазу!

Мессеніонъ.

Выбей глазъ ему совсѣмъ.
Вотъ вамъ плуты, негодяи и разбойники.

Рабы

(продолжая держать Менехма).

Постой!
Пощади!

Мессеніонъ.

А вы оставьте!

Менехмъ I.

Что жъ вы держите меня?
Колоти еще!

Мессеніонъ.

Бѣгите, уносите ноги прочь!
Ты я вижу вздумалъ медлить? Получи еще ударъ.
(Рабы убѣгаютъ).
Господинъ мой, что ты скажешь, славно я отдѣлалъ ихъ
И тебѣ на помощь, правда, во время сумѣлъ придти?

Менехмъ I.

Пусть же, кто бъ ты ни былъ, боги наградятъ тебя за то
Не дожить бы мнѣ до ночи, если бъ ты не спасъ меня.

Мессеніонъ.

И за это справедливо, чтобы мнѣ ты волю далъ.

Менехмъ I.

Чтобы я тебѣ далъ волю?

Мессеніонъ.

Я вѣдь спасъ тебя.

Менехмъ I.

Постой.
Ты ошибся, другъ мой.

Мессеніонъ.

Въ чемъ же?

Менехмъ I.

Да Юпитеромъ клянусь,
Что тебѣ не господинъ я!

Мессеніонъ.

Брось шутить.

Менехмъ I.

Я не шучу.
Ни одинъ мой рабъ ни разу не спасалъ меня какъ ты!

Мессеніонъ.

Вотъ какъ? Значитъ на свободу ты позволишь мнѣ идти?

Менехмъ I.

Мнѣ то что же? Будь свободенъ, уходи, я не держу.

Мессеніонъ.

Приказать мнѣ можешь?

Менехмъ I.

Ладно, вотъ, приказываю я.

Мессеніонъ.

Мой патронъ, спасибо. (Изображая другихъ, поздравляющихъ его, рабовъ).

„Съ волей мы, Мессеніонъ, тебя
Поздравляемъ“. Да? Спасибо.—Но прошу тебя, патронъ,
Мной располагай свободнымъ такъ, какъ будто я твой рабъ.
У тебя и жить я буду и домой вернусь съ тобой.

Менехмъ I (въ публику).

Какъ же, такъ тебя и пустятъ!

Мессеніонъ.

Я на постоялый дворъ
Сбѣгаю сейчасъ: поклажу принесу и кошелекъ,—
Онъ надежно мною спрятанъ!

Менехмъ I.

Кошелекъ? Неси, неси!

Мессеніонъ.

Сколько было денегъ, столько жъ и верну. Ты здѣсь пожди! (Уходитъ).

Менехмъ I.

Нѣтъ, поистинѣ сегодня здѣсь творятся чудеса!
Тѣ меня смѣшали съ кѣмъ-то, отовсюду выгнавъ прочь,
А вотъ этотъ увѣряетъ, что онъ былъ моимъ рабомъ!
Принести еще хотѣлъ онъ мнѣ какой-то кошелекъ.
Пусть несетъ! Его сейчасъ же на свободу отпущу,
А не то, очнувшись, станетъ деньги требовать.
Ну, а лекарь съ тестемъ молвятъ, будто я сошелъ съ ума.

Ничего не понимаю! Иль приснилось это мнѣ?
Вновь къ гетерѣ попытаюсь. Хоть и злится на меня,
А, быть можетъ, все жъ удастся упросить, пусть плащъ
вернетъ. (Уходитъ къ Эротіи).

Явленіе 7-ое.

Менехмъ II (входитъ съ Мессеніономъ).

Что? Съ тѣхъ поръ какъ приказалъ я приходить сюда
за мной,
Мы съ тобой встрѣчались, дерзкій? Какъ ты лжешь!

Мессеніонъ.

Да только что
Я прогналъ тебя схватившихъ четырехъ рабовъ. Вотъ
здѣсь
Это было. Ты на помощь призывалъ еще весь міръ.
Я примчался, я избилъ ихъ, я освободилъ тебя!
И меня, за то въ награду, ты на волю отпустилъ.
Я собрался за поклажей и за кошелькомъ, а ты
Забѣжалъ впередъ, навстрѣчу, чтобъ все это отрицать.

Менехмъ II.

Я пустилъ тебя на волю?

Мессеніонъ.

Да, пустилъ.

Менехмъ II.

Какъ бы не такъ!
Лучше самъ рабомъ я стану, а тебя не отпущу.

Явленіе 8-ое.

Менехмъ I

(выходя изъ дома Эротіи говоритъ, оборачиваясь назадъ).
А хоть бы вы и жизнью клялись, это все же будетъ ложь.
Не уносилъ отъ васъ сегодня я ни змѣйки, ни плаща!

Мессеніонъ.

Благіе боги! Что я вижу!

Менехмъ II.

Что ты видишь?

Мессеніонъ.

Образъ твой?

Менехмъ II.

Что за вздоръ?

Мессеніонъ.

Изображенье здѣсь точнѣйшее твое.

Менехмъ II.

А и впрямь похожъ, насколько я знакомъ съ самимъ собой.

Менехмъ I. (Мессеніону).

Здравствуй, юноша, кто бъ ни былъ ты, что нынче спасъ меня.

Мессеніонъ.

Погоди-ка, будь любезнымъ, какъ зовутъ тебя, скажи.

Менехмъ I.

Что жъ, отвѣчу на вопросъ твой; ты отвѣта заслужилъ.
Я зовусь Менехмомъ.

Менехмъ II.

Вотъ какъ? Я зовусь такъ, а не ты.

Менехмъ I.

Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ я родился.

Менехмъ II.

Тамъ же я.

Менехмъ I.

Что я слышу?

Менехмъ II.

Слышишь правду.

Мессеніонъ (послѣ долгаго сравненія обоихъ).

Я узналъ! Вотъ чей я рабъ.
(Менехму II) Я-то думалъ, что вотъ этотъ, а не тотъ мой господинъ.
За того тебя я принялъ, потому и такъ присталъ.
Если вздоръ наговорилъ я, такъ ужъ ты меня прости.

Менехмъ II.

Ты, я вижу, обезумѣлъ. Или вовсе ты забылъ,
Что съ тобой сошли на берегъ нынче мы.

Мессеніонъ.

Ты правъ, ты правъ!
Я твой рабъ, ты — мой хозяинъ. Здравствуй же! А ты — прощай.
Вотъ кого зову Менехмомъ.

Менехмъ I.

Ну, а я себя.

Менехмъ II.

Постой,
Что за вздоръ? Ты сталъ Менехмомъ?

Менехмъ I.

Да, и Мосхомъ я рожденъ.

Менехмъ II.

Какъ? Моимъ отцомъ рожденъ ты?

Менехмъ I.

Собственнымъ, а не твоимъ.
А въ твоемъ я не нуждаюсь и не стану отнимать.

Мессеніонъ.

Вотъ нежданная надежда! Помогите, боги мнѣ!
Если я не ошибаюсь, это братья близнецы:
И отецъ одинъ и тотъ же и отечество одно.
Кликну моего въ сторонку. Эй, Менехмъ!

Оба Менехма.

Что?

Мессеніонъ.

Сразу двухъ
Не хочу. На кораблѣ-то былъ со мною кто?

Менехмъ I.

Не я.

Менехмъ II.

Я.

Мессеніонъ.

Тебя-то мнѣ и надо. Подойди.

Менехмъ II.

Что скажешь мнѣ?

Мессеніонъ.

Этотъ человѣкъ навѣрно сикофантъ или твой братъ,
Потому что больше сходства межъ людьми я не видалъ,
И, повѣрь мнѣ, быть не можетъ и межъ каплями воды,
Такъ вы схожи! А къ тому же родина, отецъ его
Все одно съ тобою. Надо разспросить бы намъ его.

Менехмъ II.

Вотъ спасибо! Это правда, очень дѣльный былъ совѣтъ.
Умоляю, постарайся, докажи, что онъ мой братъ.
И тебѣ я дамъ свободу.

Мессеніонъ.

Да, надѣюсь я.

Менехмъ II.

И я!

Мессеніонъ.

Эй, голубчикъ, говоришь ты, что „Менехмъ“ тебя зовутъ?

Менехмъ I.

Да, зовутъ.

Мессеніонъ.

Зовутъ Менехмомъ и его. Родился ты
Въ Сиракузахъ Сицилійскихъ? Томъ же былъ и онъ рожденъ.
Говоришь, что Мосхъ—отецъ твой? Тотъ же у него отецъ.
Потрудитесь же вы оба для меня и для себя.

Менехмъ I.

Ты достоинъ, чтобъ исполнилъ я желаніе твое.
Словно я тобою купленъ, такъ готовъ тебѣ служить.

Мессеніонъ.

Я надѣюсь, что нашелъ я здѣсь двухъ братьевъ-близнецовъ,
Матерью одной рожденныхъ и отцомъ и въ день одинъ.

Менехмъ I.

Чудеса! Когда бъ все это ты и доказать сумѣлъ!

Мессеніонъ.

И сумѣю. На вопросы отвѣчайте же теперь,

Менехмъ I.

Буду отвѣчать охотно. Ни о чемъ не умолчу.

Мессеніонъ.

Звать тебя Менехмомъ?

Менехмъ I.

Правда.

Мессеніонъ.

Такъ же и тебя зовутъ?

Менехмъ II.

Да.

Мессеніонъ.

И Мосхъ тебѣ отцомъ былъ?

Менехмъ I.

Да, онъ самый.

Менехмъ II.

Такъ и мнѣ.

Мессеніонъ.

Ты изъ Сиракузъ?

Менехмъ I.

Конечно!

Мессеніонъ.

Ты оттуда жъ?

Менехмъ II.

Какъ же нѣтъ?

Мессеніонъ.

Совпадаетъ все покуда. Постарайтесь же еще.
Разскажи, какъ долго помнишь ты на родинѣ себя?

Менехмъ I.

Помню, для торговли ѣздилъ мой отецъ со мной въ Тарентъ.
Тамъ въ толпѣ я затерялся и не могъ его найти.

Менехмъ II.

О Юпитеръ, помоги мнѣ!

Мессеніонъ.

Что кричишь ты? Замолчи!
А когда ты потерялся, ты сколькихъ былъ лѣтъ тогда?

Менехмъ I.

Лѣтъ семи я былъ: впервые зубы я тогда терялъ.
И съ тѣхъ поръ отца не видѣлъ.

Мессеніонъ.

Ну, а много у отца

Было сыновей?

Менехмъ I.

Насколько помню, двое было насъ.

Мессеніонъ.

Кто жъ изъ васъ былъ старше?

Менехмъ I.

Оба были въ возрастѣ одномъ.

Мессеніонъ.

Какъ же такъ?

Менехмъ I.

А съ нимъ мы были близнецы.

Менехмъ II.

О, я спасенъ!

Мессеніонъ.

Умолкаю, если будешь прерывать.

Менехмъ II.

Молчу, молчу.

Мессеніонъ.

Ну, а звали васъ обоихъ одинаково?

Менехмъ I.

Отнюдь.
Звался я Менехмомъ, тотъ же былъ по имени Сосиклъ.

Менехмъ II.

Вѣрно все! Нѣтъ дольше ждать я не могу. Дай обниму!
Здравствуй, братъ, родной мой, здравствуй. Я вѣдь тотъ Сосиклъ и есть!

Менехмъ I.

Почему жъ потомъ Менехмомъ ты былъ названъ, разскажи.

Менехмъ II.

1227 А когда дошло извѣстье, что отецъ погибъ съ тобой,
1129 То нашъ дѣдъ меня придумалъ именемъ твоимъ назвать.

Менехмъ I.

Я уже готовъ повѣрить, но скажи еще...

Менехмъ II.

Ну что?

Менехмъ I.

Мнѣ отвѣть, какъ мать мы звали?

Менехмъ II.

Тевксимархой.

Менехмъ I.

Вѣрно все.
Здравствуй же, мой братъ нежданный! Сколько лѣтъ прошло съ тѣхъ поръ.

Менехмъ II.

И тебѣ привѣтъ желанный! Сколько странствій и трудовъ
Въ поискахъ перетерпѣлъ я! Какъ я радъ тебя найдя!

Мессеніонъ.

Потому-то и гетера вѣрно назвала тебя.
Къ завтраку, небось, хотѣла не тебя звать, а его.

Менехмъ I.

Правда! Я сегодня завтракъ приготовить здѣсь велѣлъ
Скрытно отъ жены: укралъ я у нея сегодня плащъ
И гетерѣ далъ...

Менехмъ II.

Укралъ ты плащъ? Не этотъ ли?

Менехмъ I.

Ну да!
Какъ же онъ тебѣ достался?

Менехмъ II.

А гетера мнѣ дала,
Говоря, что мой подарокъ зто; тамъ на славу я
И поѣлъ и выпилъ съ нею и унесъ браслетъ и плащъ.

Менехмъ I.

1144 Чтожъ, я радъ, что получилъ ты это все изъ-за меня.
1145 Вѣдь она, тебя позвавши, думала, что это я.

Мессеніонъ.

Что же ты меня отпустишь на свободу наконецъ?

Менехмъ I.

Братъ мой, просьба справедлива. Сдѣлай это для меня.

Менехмъ II.

Ладно.

Менехмъ I.

Съ волей поздравляю я, Мессеніонъ, тебя.
1149—50

Менехмъ II.

Братъ мой, все случилось это по желанью. Такъ теперь
Мы на родину вернемся жъ оба.

Менехмъ I.

Я готовъ, мой братъ.
И устрою распродажу для всего, что есть. Пока жъ
Въ домъ войдемъ.

Менехмъ II.

Прекрасно.

Мессеніонъ.

Стойте, есть къ вамъ просьба у меня.

Менехмъ I.

Что такое?

Мессеніонъ.

Я глашатай буду.

Менехмъ I.

Ладно.

Мессеніонъ.

И сейчасъ
Объявлю о распродажѣ.

Менехмъ I.

И назначь дней черезъ шесть.

Мессеніонъ (въ публику).

Распродажа у Менехма будетъ утромъ въ день седьмой!
Продается домъ, и утварь, и земля, и слуги,—все
Продается, что угодно за наличную деньгу.
Продается и супруга... только бъ покупатель былъ.
Ну, а много съ распродажи врядъ ли выручитъ Менехмъ!
А теперь прошу васъ хлопать намъ погромче, господа!

Конецъ.

# БРАТЬЯ-СОПЕРНИКИ

## (LI DUO FRATELLI RIVALI).

### Комедія въ трехъ дѣйствіяхъ.

Пер. съ итальянскаго Я. Н. Блохъ.

## ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Предлагаемая вниманію читателя комедія „Братья-соперники“ входитъ въ составъ рукописнаго сборника сценаріевъ, озаглавленнаго „Raccolta di Scenarî più scelti d'Istrioni“, хранящагося въ римской Корсиніанѣ [1]). Опубликована она, совмѣстно съ другой комедіей того же сборника „Западня“ (La Trappolaria), въ 1891 г. Де Симоне Бруверомъ, который заинтересовался ими въ виду сходства заглавій съ комедіями извѣстнаго неаполитанскаго писателя Джамбаттисты делла Порта.

Корсиніанская рукопись, состоящая изъ двухъ частей, относится къ серединѣ XVII в., т. е. къ эпохѣ наивысшаго расцвѣта итальянской импровизованной комедіи. По богатству содержанія ей должно быть отведено одно изъ первыхъ мѣстъ среди всѣхъ извѣстныхъ намъ сборниковъ [2]). Цѣнность рукописи усугубляется тѣмъ, что всѣ сценаріи снабжены

---

[1]) Roma, Biblioteca Corsiniana MSS. 45G5 и 45G6.

[2]) По свидѣтельству Де Симоне Брувера, она заключаетъ 66 комедій, 10 трагикомедій, 10 пасторалей, 2 турецкихъ пьесы (opere turchesche), одну „реальную“ пьесу (La gran pazzia d'Orlando) и одну трагедію (Адрастъ). Всѣ эти пьесы очень мало изучены и, за исключеніемъ двухъ упомянутыхъ въ текстѣ, нигдѣ не опубликованы.

изображеніями главной сцены (scena madre) въ краскахъ, правда довольно примитивными съ художественной точки зрѣнія, но зато дающими важный матеріалъ для разрѣшенія ряда вопросовъ изъ области иконографіи commedia dell'arte и исторіи театральнаго костюма.

Уже вскорѣ послѣ открытія рукописи изслѣдователи обратили вниманіе на то, что комедіи разсматриваемаго сборника въ огромномъ большинствѣ случаевъ совпадаютъ по содержанію съ комедіями Базиліо Локкателло, рукопись которыхъ хранится въ Biblioteca Casanatense [1]). Это заставляло либо подозрѣвать авторство Локкателло, либо, какъ то сдѣлалъ Де Симоне Бруверъ, предположить, что, какъ авторъ „Гистріонскихъ сценаріевъ", такъ и Локкателло, не создавая ничего оригинальнаго, попросту записали наиболѣе популярныя комедіи своего времени. Однако, благодаря послѣднимъ работамъ Карлетты, вопросъ этотъ долженъ получить нѣсколько иное разрѣшеніе. Не подлежитъ сомнѣнію, что Локкателло дѣйствительно является авторомъ сценаріевъ Казанатензской библіотеки, но приписывать ему авторство комедій нашего сборника нѣтъ никакихъ основаній, хотя бы уже потому, что оба сборника, тѣсно соприкасаясь въ общности сюжетовъ, существенно различны по языку и по своимъ литературнымъ пріемамъ. Вѣроятнѣе всего, сборникъ „Гистріоновъ" представляетъ собой переложеніе комедій Локкателло, сдѣланное однимъ или нѣсколькими лицами изъ актерской среды для нуждъ своихъ сотоварищей. На это указываетъ не только названіе сборника, но и самая манера писать, безпорядочная и схематичная—неудобная для чтенія, но весьма полезная на столбѣ кулисъ [2]) Фразы отрывисты и безсвязны, часто

---

[1]) О комедіяхъ Локкателло Казанатензской рукописи см. „Любовь къ тремъ апельсинамъ", 1914, № 6—7, предисловіе къ сценарію „Игра въ приму".

[2]) Всѣ выходы указываются въ рукописи для большей наглядности на поляхъ. Эта особенность служитъ лишнимъ доводомъ въ пользу ащищ аемаго нами мнѣнія о томъ, что къ сборнику была приложена ука а ктера.

встрѣчаются словесныя путаницы и повторенія, несогласованность прилагательныхъ съ существительными, употребленіе множественнаго числа тамъ, гдѣ по смыслу требуется единственное. Все это показываетъ, что авторъ не думалъ о литературной обработкѣ своего произведенія, не предназначалъ его для обращенія среди широкихъ круговъ публики. Здѣсь, какъ нигдѣ, чувствуется перенесеніе центра тяжести изъ фабулы, часто пустой и малосодержательной въ творчество импровизирующаго актера, способнаго создать занимательное зрѣлище на почвѣ любого сюжета.

Повторяя сценаріи Локкателло, сборникъ носитъ яркую печать своего римскаго происхожденія. Характерная его особенность—отсутствіе во всѣхъ безъ исключенія комедіяхъ неаполитанца Пульчинеллы. Правда, всѣ обычныя шутовскія выходки „галантнаго буффона“ [1]) использованы въ широкой мѣрѣ другими персонажами, но, какъ справедливо замѣчаетъ Де Симоне Бруверъ, „это все же не можетъ замѣнить бѣлой фигуры съ крючковатымъ носомъ, въ черной полумаскѣ, съ высокой шляпой на головѣ“.

---

## БРАТЬЯ-СОПЕРНИКИ.

Комедія.

ПЕРСОНАЖИ.

Панталоне
Чинціо }
Капитанъ } его дѣти.
Дораличе }
Ц а н н и, слуга.
Г р а ц і а н о, книгопродавецъ.

---

[1]) Такъ называетъ Пульчинеллу Francesco Zucchi въ своей шутливой поэмѣ „Табакеида“ (1636 г.).

Куртизанка.
Чинція, вдова.
Франческина, служанка.
Трапполино, ея мужъ.
Ауреліо, братъ Чинціи.
Ораціо.
Фурбо, плутъ.
Сбирры.

ПРЕДМЕТЫ.

Женское платье, короткая одежда, вышитый кошелекъ, большой сундукъ.

Дѣйствіе первое.

Чинція
Франческина говоритъ о томъ, что потеряла мужа, о своемъ имуществѣ, о томъ, что ей не на что себя содержать. Она писала брату, чтобы тотъ за ней пріѣхалъ, но она не получила отъ него отвѣта; ея родственники не обращаютъ на нее никакого вниманія. Франческина совѣтуетъ ей примириться съ потерею мужа. Зоветъ Трапполино.

Трапполино предлагаетъ ей стать куртизанкой, разсказываетъ о любовникахъ, которые у него подъ рукой. Она соглашается и входитъ въ домъ съ Франческиной. Онъ говоритъ о двухъ братьяхъ-соперникахъ и отправляется за ними, чтобы Чинція могла ихъ увидѣть.

Граціано
Панталоне требуетъ у Панталоне 10 скуди за книги, данныя сыну его Чинціо. Панталоне говоритъ, что пришлетъ ихъ черезъ Цанни.

Граціано уходитъ. Панталоне говоритъ о расточительности своихъ сыновей и о любви къ Чинціи, нужда которой ему извѣстна. Онъ уже ссужалъ ее деньгами подъ залогъ разнаго платья. Стучится.

Чинція
Францескина — отведя Францескину въ сторону, Панталоне открываетъ ей свою любовь [1]. Чинція обнадеживаетъ его и уходитъ. Онъ даетъ Францескинѣ деньги, чтобы та за него похлопотала. Она беретъ ихъ и входитъ въ домъ. Панталоне остается.

Граціано — входитъ, требуетъ у Панталоне 100 скуди, которыя послѣдній долженъ ему за лошадь и еще 300 за наемъ дома. Панталоне обѣщаетъ отдать ему деньги за лошадь сегодня же, а остальныя черезъ восемь дней. Тотъ говоритъ, чтобы онъ отдалъ ихъ Чинціи, такъ какъ онъ получилъ соотвѣтствующій приказъ отъ ея брата, и съ этимъ уходитъ. Панталоне, жалуясь на траты своихъ сыновей, входитъ, чтобы все запереть.

Чинціо
Капитанъ — Братья входятъ, разговаривая о своей любви, не называя однако именъ возлюбленныхъ. Говорятъ, что Трапполино ихъ посредникъ. Въ это время выходятъ изъ дому Цанни и Панталоне.

Панталоне — жалуется на сыновей, которые его грабятъ.

---

[1] Примѣръ стилистическихъ неясностей подлинника. По смыслу пьесы, Панталоне открываетъ Францескинѣ свою любовь къ Чинціи, между тѣмъ это выражено такъ, что можно понять будто онъ объясняется въ любви самой Францескинѣ (Примѣч. переводчика).

**Цанни** Тѣ хотятъ дать Цанни [1]. Панталоне уводитъ его съ собой къ ростовщику.

**Трапполино** чиня надъ всѣми шутки свойственныя театру, говоритъ каждому въ отдѣльности, что покажетъ его возлюбленную. Стучится.

**Чинція** привѣтствуетъ влюбленныхъ. Тѣ, ревнуя ее другъ къ другу, уходятъ.

**Франческина** Трапполино спрашиваетъ Чинцію, который изъ двухъ ей больше нравится. Она говоритъ, что Капитанъ; Франческина,—что ей больше нравится Чинціо. Трапполино ревнуетъ и посылаетъ ихъ въ домъ.

**Панталоне** и Цанни входятъ. Панталоне удалось получить у ростовщика 170 скуди. Онъ даетъ изъ нихъ 10—Цанни, чтобы тотъ отнесъ ихъ книгопродавцу Граціано. Цанни кладетъ ихъ въ вышитый кошелекъ и прячетъ за пазуху. Трапполино собирается ограбить его при помощи одного своего пріятеля и идетъ за нимъ слѣдомъ. Панталоне хочетъ дать 100 скуди Чинціи. Въ это время появляется

**Ауреліо** пріѣхавшій изъ Генуи за своей сестройвдовой, Панталоне принимаетъ его за Чинцію, даетъ ему деньги отъ имени Ораціо и домогается ея любви. Тотъ говоритъ, что

[1] Эта, неясная сама по себѣ, фраза допускаетъ двоякаго рода толкованія. Либо сыновья хотятъ дать Цанни деньги, чтобы привлечь его этимъ на свою сторону, либо слово „дать“ должно здѣсь пониматься въ смыслѣ „поколотить“, т. е. братья хотятъ поколотить Цанни за то, что онъ раскрылъ ихъ продѣлки отцу (Примѣч. перевод.).

| | |
|---|---|
| | онъ мужчина. Панталоне хочетъ употребить силу, тотъ хватается за мечъ. Панталоне уходитъ; Ауреліо остается. На шумъ выходитъ |
| Дораличе | и нѣжно разговариваетъ съ Ауреліо. |
| Чинціо | входитъ, даетъ пощечину Дораличе и отсылаетъ ее въ домъ; увидѣвъ Ауреліо, принимаетъ его за Чинцію и извиняется передъ нимъ. Тотъ надъ нимъ насмѣхается и хочетъ |
| Влюбленные | уйти. Происходитъ ссора, въ которой при- |
| Цанни | нимаютъ участіе влюбленные, Цанни и Фурбо. |
| Фурбо | Чинціо слѣдуетъ за Ауреліо съ обнаженнымъ мечемъ. Фурбо кричитъ, что Цанни укралъ у него кошелекъ съ 10 скуди. |
| Трапполино | обыскиваетъ Цанни и находитъ кошелекъ. Чинціо гонитъ его прочь и всѣ съ шумомъ бѣгутъ за нимъ по улицѣ. Трапполино идетъ, чтобы разыскать Фурбо |
| Фурбо | и раздѣлить деньги, оканчивая этимъ Дѣйствіе Первое. |

## Дѣйствіе Второе.

| | |
|---|---|
| Панталоне | |
| Чинціо | Сыновья говорятъ Панталоне, что Цанни |
| Капитанъ | воръ и что ему не слѣдуетъ вѣрить. Въ это время |
| Цанни | входитъ и, плача, разсказываетъ обо всемъ происшедшемъ Панталоне. Они рѣшаютъ, что это продѣлка Трапполино, и отправляются, чтобы разыскать его. Панталоне остается. |

Орацiо входитъ снаружи [1]). Панталоне говоритъ, что заплатилъ Чинцiи отъ его имени сто скуди. Орацiо проситъ расписку. Стучатся.

Чинцiя узнавъ, въ чемъ дѣло, отрицаетъ полученiе денегъ. Орацiо требуетъ свое, Панталоне споритъ. Орацiо отправляется искать правосудiя. Она говоритъ о своей любви къ Капитану.

Чинцiо входитъ, домогается ея любви, говоря, что онъ тотъ, о которомъ говорилъ ей Трапполино.

Капитанъ видитъ, что они вмѣстѣ разговариваютъ ревнуетъ. Дѣло доходитъ до потасовки. На

Франческина шумъ выбѣгаетъ Франческина, Чинцiя же входитъ въ домъ.

Трапполино становится между дерущимися, гонитъ Капитана и говоритъ Чинцiо, чтобы онъ переодѣлся женщиной и предоставилъ дѣйствовать ему. Чинцiо уходитъ. Франческина говоритъ, что Чинцiя влюблена въ Капитана, а Панталоне влюбленъ въ Чинцiю. Трапполино говоритъ, что хочетъ одурачить всѣхъ, и уходитъ. Она говоритъ о своей любви къ Цанни.

Цанни хочетъ отомстить Трапполино, наставивъ ему рога. Дѣлаетъ съ Франческиной шутки

---

[1]) Предыдущая сцена (до выхода Орацiо) происходитъ, повидимому не на просценiумѣ, а на балконѣ дома Панталоне. Ср. чертежи А. В. Рыкова въ № 1 Люб. къ тремъ апельс. за 1915 годъ, изображающiе традицiонную декорацiю импровизованной комедiи.

свойственныя театру. Та обѣщаетъ ему и входитъ въ домъ; онъ уходитъ по улицѣ.

Чинціо не знаетъ, гдѣ найти женское платье. Стучится къ Дораличе.

Дораличе обижена полученной пощечиной [1]). Онъ проситъ у нея прощенья. Она предпочитаетъ ласки того молодого человѣка. Чинціо проситъ у нея платье. Она говоритъ, что у нея есть платья, принадлежащія вдовѣ и данныя ею въ закладъ. Онъ проситъ, чтобы она бросила ихъ въ комнату изъ окна и уходитъ черезъ заднюю дверь. Она остается.

Ауреліо входитъ, разговариваетъ съ ней. Она смѣется, говоря, что знаетъ, что онъ женщина. Онъ предлагаетъ ей доказать противное. Она впускаетъ его въ домъ.

Трапполино говоритъ Панталоне, что Чинція согласна принадлежать ему и чтобы онъ одѣлся въ короткое платье. Панталоне уходитъ переодѣваться. Трапполино остается.

Капитанъ входитъ, стараясь быть неузнаннымъ; хочетъ избить Чинціо. Трапполино говоритъ ему, что Чинція его любитъ. Онъ отходитъ. Въ это время появляется

Панталоне въ костюмѣ Чинціо. Капитанъ, принимая его за Чинціо, бьетъ его палкой. Панталоне открывается. Капитанъ проситъ у него

---

[1]) По смыслу дальнѣйшихъ сценъ, какъ Дораличе, такъ и Чинція (ниже) появляются на балконахъ своихъ домовъ.

прощенья и уходитъ. Панталоне остается.

Чинціо входитъ въ женскомъ платьѣ. Панталоне принимаетъ его за Чинцію, затѣмъ узнаетъ его и хватается за мечъ; всѣ уходятъ.

Капитанъ узнавъ, что Чинція его любитъ, хочетъ войти къ ней въ домъ. Стучится.

Чинція
Францескина
Цанни
послѣ шутокъ свойственныхъ театру позволяютъ ему войти въ домъ. Францескина остается. Входитъ Цанни. Францескина и Цанни съ шутовскими выходками входятъ въ домъ, оканчивая этимъ Дѣйствіе Второе.

## Дѣйствіе Третье.

Ауреліо
Дораличе
разстается съ Дораличе. обѣщая жениться на ней. Она входитъ въ домъ, онъ остается.

Ораціо узнаетъ Ауреліо и говоритъ ему, что заплатилъ его сестрѣ всѣ деньги, а между тѣмъ, она это отрицаетъ. Онъ отправляется искать правосудія.

Трапполино
Куртизанка
входитъ съ Куртизанкой, лицо которой закрыто покрываломъ, и говоритъ ей, чтобы она не выдавала себя.

Панталоне говоритъ о своихъ сыновьяхъ. замѣчаетъ Трапполино, который передаетъ ему Куртизанку за Чинцію. Панталоне ведетъ ее въ домъ.

Чинціо хочетъ узнать рѣшенье Чинціи. Стучится.

Чинція у окна, издѣвается надъ нимъ, говоритъ, что сейчасъ придетъ. Выходитъ

Капитанъ въ одеждѣ Чинціи, открываетъ все и говоритъ,

| | |
|---|---|
| | что Чинція его супруга. Тотъ успокаивается и уходитъ, говоря, что у него вообще пропала охота жениться. Капитанъ возвращается въ домъ, Трапполино остается. Въ это время |
| Граціано<br>Фурбо | и Фурбо входятъ. Фурбо показываетъ ему на Трапполино. Тотъ соглашается отдать деньги и уходитъ. |
| Ауреліо | который предоставилъ Ораціо заботу о деньгахъ, стучится къ |
| Дораличе | которая впускаетъ его въ домъ, какъ своего жениха. |
| Чинціо<br>Сбирры<br>Ораціо | Входятъ снаружи Чинціо, Ораціо и сбирры. Ораціо требуетъ плату. Чинціо отказывается. Тотъ хочетъ получить свои деньги и посылаетъ сбирровъ въ домъ за залогомъ. |
| Панталоне | входитъ и говоритъ, что ему помѣшали, когда онъ былъ съ Чинціей. Въ это время |
| Сбирры | выносятъ сундукъ, хотятъ его открыть и зовутъ, |
| Трапполино | чтобы онъ былъ свидѣтелемъ. Открываютъ сундукъ и находятъ внутри Цанни и Францескину. Дѣлая шутки свойственныя театру, Цанни говоритъ, что она его жена. |
| Цанни<br>Францескина | |
| Дораличе<br>Ауреліо | и Ауреліо выходятъ. Ауреліо открываетъ, что онъ братъ Чинціи. Панталоне проситъ у него сестру въ жены, говоритъ, что она находится въ его домѣ и выводитъ ее на улицу. |
| Куртизанка | выходитъ. Панталоне видитъ, что его одурачили. Трапполино сознается, что это сдѣ- |

| | |
|---|---|
| | лалъ онъ и что Капитанъ—мужъ Чинціи. |
| Капитанъ | ихъ встрѣча и брачный договоръ. Въ это |
| Чинція | время |
| Граціано | входитъ и требуетъ денегъ. Всѣ съ шут- |
| Всѣ | ками свойственными театру весело оканчи- |
| | ваютъ Комедію. |

Конецъ Комедіи.

Перевелъ: ЯКОВЪ БЛОХЪ.

---

## ГАСПАРЪ ДЕБЮРО *).

### Къ исторіи театра Funambules.

Одинъ изъ создателей современной пантомимы Жанъ Батистъ Гаспаръ Дебюро (Deburau) родился 31 іюля 1796 г. (н. с.), въ чешскомъ мѣстечкѣ Нерколлиръ. Отецъ его, родомъ изъ Амьена, служилъ въ войскахъ Наполеона.

Въ 1803 г. родители Дебюро, какъ расказываетъ Жюль Жаненъ, получили извѣстіе о какомъ-то наслѣдствѣ, ожидавшемъ ихъ въ родномъ городѣ Амьенѣ, и направились туда всей семьей, состоявшей кромѣ нихъ изъ пятерыхъ дѣтей. Они совершили свое путешествіе съ помощью лошади, на которую были навьючены двѣ корзины. Въ этихъ кор-

---

*) Въ основу этого очерка легла книга *Louis Péricaud.* La théâtre des Funambules. Par., 1897. Кромѣ того, можно указать слѣдующіе матеріалы. *Gautier, Th.* Histoire de l' art dramatique en France depuis 25 ans. *Janin*, Jules. Histoire du théâtre à quatre sous. *Champfleury.* Souvenirs. *Champfleury.* Le peintre ordinaire de Gaspard Deburau. *Goby.* Pantomimes de Gaspard & Charles Deburau. *Landau*, Paul. Mimen. Berl., 1912. *Huguenet.* Mimes et Pierrots. *Musset, P.* Biographie d' Alfred de Musset. Carricatures de *Cham* dans le „Musèe Philippon" 1842 („Pierrot en Afrique"). *Sand, Maur.* Masques et Bouffons.

Большинство этихъ книгъ имѣется въ богатомъ книгохранилищѣ В. В. Протопопова, которому я приношу глубокую благодарность за возможность ими пользоваться.

Вл. Л.

зинахъ, болтавшихся по бокамъ, дѣти спали и отдыхали во время пути. Отецъ Дебюро, обладавшій большими акробатическими способностями, выучилъ цирковому искусству и своихъ дѣтей. Во время пути они давали представленія, зарабатывая такимъ образомъ на свое пропитаніе. Двѣ дочери танцовали на проволокѣ, два сына отличались въ партерной гимнастикѣ, и лишь Батистъ,—будущая знаменитость—оказывался, по своей неловкости, ни къ чему неспособнымъ. Ему оставалось лишь воспользоваться этой неловкостью для комическихъ выходовъ и получать отъ всѣхъ обильные пинки и пощечины.

Наслѣдство въ Амьенѣ оказалось ничтожнымъ, и бродячіе акробаты двинулись дальше. Они исколесили Европу и очутились наконецъ въ Парижѣ. Здѣсь они сняли балаганчикъ въ улицѣ Сенъ-Моръ. Батистъ зазывалъ публику, играя на кларнетѣ, а его братья били въ барабанъ.

Вспоминая впослѣдствіи этотъ періодъ жизни знаменитаго пантомимнаго актера, Теофиль Готье говоритъ: „Дебюро имѣлъ счастье пройти классическія науки на коврѣ акробата... Онъ ходилъ на головѣ, носилъ лѣстницу на кончикѣ носа, барабанилъ собственной пяткой по затылку, танцовалъ на ходуляхъ и кувыркался въ воздухѣ. Тѣло его было „выломано, размягчено и развернуто". Благодѣтельныя упражненія, дивная подготовка, которой слишкомъ часто бываетъ лишена молодежь, по небрежности родителей. Кинъ былъ скоморохомъ, Фредерикъ Леметръ вольтижировалъ на лошади и танцовалъ на канатѣ. Дебюро семь лѣтъ былъ паяцомъ. Свобода походки и недвижность во время покоя, равновѣсіе движеній, легкость жеста, быстрота схватыванія, элегантность и грація осанки—не проистекаютъ ли они отсюда? Въ самомъ дѣлѣ, воспитаніе тѣла слишкомъ запущено въ наши дни. Вѣдь

не однимъ искусствомъ раздавать пинки ограничиваются физическіе таланты актера, претендующаго на роль Пьеро. Онъ долженъ владѣть палкой, какъ смотритель каторжниковъ въ Кайенѣ, долженъ умѣть поглощать, ради комическаго эффекта, несмѣтное количество ѣды и питья; долженъ быть болѣе нечувствителенъ къ разрывающимся ракетамъ, чѣмъ марокканскій бульдогъ, и долженъ падать на всякую посуду, безъ малѣйшаго вреда для себя.

Если перейти затѣмъ къ умственнымъ свойствамъ, необходимымъ для Пьеро, какимъ онъ грезился Шарлю Нодье, и какимъ онъ былъ осуществленъ однажды въ лицѣ Дебюро, то мы прямо боимся отвратить молодыхъ честолюбцевъ, предназначающихъ себя къ этой карьерѣ,—слишкомъ ужъ грознымъ перечисленіемъ необходимыхъ ей свойствъ: невозмутимое хладнокровіе, тонкая простоватость и простодушная тонкость, наглое и наивное обжорство, хвастливая трусость, скептическое легковѣріе, презрительное подобострастіе, хлопотливая беззаботность, дѣятельная праздность,—и всѣ эти удивительные контрасты надо выразить однимъ прищуриваніемъ глаза, однимъ движеніемъ брови, однимъ мимолетнымъ жестомъ.

Всѣ эти дивныя свойства Батисту Дебюро удалось обнаружить лишь ко времени расцвѣта театра „Funambules“ („Канатоходцы“). Театръ этотъ, основанный на бульварѣ Тампль въ 1816 г., долженъ былъ выдерживать конкуренцію съ сосѣднимъ театромъ „*Акробатовъ*“, гдѣ г-жа Сакки ввела представленіе пантомимъ. Хозяева „Фюнамбюль“ также стали давать пантомимы и для главныхъ ролей пригласили сначала Фредерика Леметра. Но въ 1818 г. онъ ушелъ въ циркъ Франкони, чтобы затѣмъ перейти въ драму. Тогда директоръ „Фюнамбюль“, прослышавъ объ успѣхахъ семей-

ства Дебюро, пригласилъ ихъ всѣхъ къ себѣ, причемъ Батистъ былъ взятъ лишь на придачу, хотя отецъ и увѣрялъ, что онъ отличный паяцъ. И даже попавъ въ пантомиму, Батистъ былъ оцѣненъ далеко не сразу. Первоначально онъ выступалъ въ роляхъ разбойниковъ. Но вмѣсто того, чтобы пугать своихъ жертвъ, Батистъ лишь смѣшилъ ихъ. Тщетно онъ нацѣплялъ на себя гигантскiе парики, приклеивалъ невѣроятныя бороды и удваивалъ жженою пробкой свои тонкiя брови; его тощее лицо, длинное, худое и блѣдное, выступавшее изъ густыхъ мохнатыхъ зарослей, вызывало, несмотря ни на что, самую дикую веселость; и впечатлѣнiе ужаса заглушалось раскатами смѣха, — къ великому огорченiю отца Дебюро.

„Ты позоришь всю нашу фамилiю“, твердилъ онъ Батисту.

Но случай, наконецъ, его выручилъ. Это было въ 1819 г. Артистъ Бланшаръ, исполнявшiй роль Пьеро въ пантомимѣ „*Арлекинъ-докторъ*“, однажды поссорился и даже подрался съ однимъ изъ директоровъ „Фюнамбюль“. Не оставалось другого средства, какъ выпустить экспромптомъ неуклюжаго и долговязаго Батиста въ роли Пьеро, подходившаго по фигурѣ. За это семейству Дебюро было обѣщано три лишнихъ франка въ недѣлю.

Очень взволнованный Батистъ поспѣшилъ облечься въ бѣлый балахонъ и принялся бѣлить свое лицо.

Онъ вышелъ на сцену. Эффектъ, произведенный этой длинной и тощей фигурой, былъ неотразимъ. Весь залъ огласился гомерическимъ хохотомъ. Дебюро нашелъ свой путь.

Затѣмъ произошло полное преображенiе обычной фигуры Пьеро. Раньше это было лишь второстепенное лицо въ пан-

томимѣ: циникъ и невѣрный слуга, надъ которымъ продѣлывались разныя штуки. Дебюро—же самъ сталъ продѣлывать свои проказы надъ другими, въ особенности надъ своимъ хозяиномъ Кассандромъ, и такимъ образомъ далъ новый обликъ своей роли. Изъ гнуснаго онъ сдѣлался ѣдкимъ и забавнымъ и сталъ вызывать не отвращеніе, а смѣхъ.

Оба эти лица, Пьеро и Кассандръ, перекидываясь обоюдными шутками, постепенно заняли первый планъ въ пантомимѣ, отодвинувъ на второе мѣсто любовь Арлекина и Коломбины, хвастовство Капитана и нѣжности Леандра. Отнынѣ впереди всѣхъ вырисовывался Пьеро.

Дебюро преобразилъ и костюмъ этого персонажа. Его прецшественники надѣвали обыкновенно бѣлую куртку съ большими пуговицами. Дебюро, изображая народнаго потѣшника, первый облекся въ рабочую блузу изъ бѣлаго коленкора, съ широчайшими длинными рукавами. Треуголку Пьеро, закрывавшую мимику отъ верхнихъ зрителей, Дебюро замѣнилъ черной скуфейкой, которая оттѣняла его бѣлоснѣжное лицо съ оттопыренными ушами и отчетливо позволяла слѣдить за мимической гаммой.

Наконецъ Дебюро сбросилъ широкія брызжи, закрывавшія шею Пьеро, и показалъ во всей наготѣ свою длинную шею жирафа.

Онъ извлекалъ отсюда громадные комическіе эффекты, то втягивая эту шею въ свои узкія плечи, то вытягивая ее безъ конца, при взрывахъ неудержимаго хохота.

Этотъ бѣлый костюмъ, какъ символъ свѣтлаго начала, въ противоположность темному—Арлекинг—Дебюро сохранялъ неизмѣнно во всѣхъ пантомимахъ, допустивъ, по словамъ Готье, только два исключенія изъ этого правила: пер-

вый разъ въ пантомимѣ „*Билетъ въ тысячу франковъ*“, а второй разъ „*Пьеро въ Африкѣ*“.

„Но въ обоихъ случаяхъ извиненіемъ Дебюро служили богатство и слава.

Какъ придти на вечеръ или какъ сдѣлаться маршаломъ Франціи, сохраняя бѣлый полотняный костюмъ?

Въ первомъ случаѣ Дебюро надѣлъ фракъ яблочнаго цвѣта, наклеилъ рыжія бачки и вооружился лорнетомъ; во второмъ, онъ облекъ свои сухощавыя ноги въ малиновыя штаны“. Видъ Пьеро былъ настолько живописенъ, что знаменитый каррикатуристъ Шамъ увѣковѣчилъ приключенія „*Пьеро въ Африкѣ*“ въ цѣлой серіи каррикатуръ.

Вотъ какъ описываетъ Т. Готье одинъ изъ моментовъ этой пантомимы:

„Театръ представляетъ пещеру, въ которой укрылись турки, арабы и бедуины со своими супругами. Вдали слышится перестрѣлка. Вдругъ, увлекаемый отвагой, въ этотъ гротъ проникаетъ французскій солдатъ. Но какой странный воинъ! Вмѣсто того, чтобы быть коричневымъ отъ африканскаго солнца, его лицо совсѣмъ бѣлое... Этотъ веселый забіяка никто иной, какъ Пьеро, несмотря на громадные усы, длина и чернота которыхъ представляютъ такой забавный контрастъ съ лукавымъ добродушіемъ его бѣлаго лица.

Бедуины сперва изумлены, но скоро приходятъ въ себя, когда видятъ, что этотъ смѣльчакъ-Пьеро совершенно одинъ; они бросаются на него, обезоруживаютъ, привязываютъ ~~за руки и за ноги~~ къ столбу и хотятъ прикончить среди ужаснѣйшихъ пытокъ. Но бедуинамъ, видно, не были извѣстны тайны ножного бокса; поэтому они имѣли неосторожность оставить свободными ноги Пьеро; и онъ распоряжается ими такъ ловко, что вскорѣ летятъ въ воздухъ всѣ бедуинскіе кин-

жалы и ятаганы; кончиками своихъ башмаковъ онъ ставитъ разбойникамъ синяки подъ глазами. А тѣмъ временемъ подоспѣваетъ французская армія и освобождаетъ Пьеро".

Въ мастерскихъ парижскихъ художниковъ только и рѣчи было, что о Батистѣ, о его длинныхъ ногахъ, о его проворствѣ и ловкости, о выразительности его лица, о нѣмой язвительности его улыбки, о его невозмутимомъ хладнокровіи. Вскорѣ даже сдѣлалось поговоркой: „Невозмутимъ, какъ Батистъ". Дѣйствительно Дебюро усвоилъ себѣ особую флегму, полную неподвижность лица, на которой, какъ на прекрасномъ фонѣ, отчетливо рисовалась малѣйшая складка, придававшая ему извѣстное выраженіе и явственный смыслъ. Дебюро уловилъ въ мимикѣ *нейтральный тонъ.*

Вотъ образчикъ этой невозмутимости Пьеро въ пантомимѣ „Геній бѣдняка", о которой вспоминаетъ Теофиль Готье: „Дебюро со своимъ остроумнымъ, заштукатуреннымъ лицомъ и двумя черными глазками, сверкающими лукавствомъ и сметкой, прогуливается, заложивъ руки въ карманы, на распутьѣ двухъ дорогъ, ведущихъ, одна — къ добродѣтели, другая—къ пороку. Вдругъ разверзается люкъ и изъ вихря скипидарнаго пламени выскакиваетъ черная, чудовищная фигура. Дебюро съ легкимъ недоумѣніемъ посматриваетъ на чертенка, который говоритъ ему угрожающимъ тономъ: „Я твой злой геній". Ни мало не смутившись, Дебюро беретъ въ уголку топоръ, засучиваетъ рукава, плюетъ себѣ на руки и со свойственнымъ ему лукавымъ и задумчивымъ видомъ, аккуратнѣйшимъ образомъ разрубаетъ на-двое своего злого генія и выбрасываетъ эти кусочки въ еще незакрывшійся люкъ. Только что онъ успѣлъ расправиться со своимъ злымъ геніемъ, какъ изъ облака спускается фея, сверкающая стеклярусомъ и съ малиновой фольгой въ волосахъ, на подобіе

звѣзды. Она становится передъ Пьеро и говоритъ ему: „Я твой добрый геній“. Дебюро опять берется за топоръ, опять плюетъ себѣ на руки и разрубаетъ своего добраго генія на три кусочка, но *тотчасъ съѣдаетъ ихъ*. И потомъ, дѣйствіе продолжается, какъ ни въ чемъ не бывало.

„Порывистую рѣзкость, пишетъ Жаненъ, Дебюро замѣнилъ хладнокровіемъ; энтузіазмъ—здравымъ смысломъ. Это закаленный стоикъ, который машинально воспринимаетъ всѣ впечатлѣнія минуты. Актеръ безъ страсти, безъ рѣчей и даже безъ лица, онъ говоритъ все, выражаетъ все и надъ всѣмъ издѣвается. Онъ разыгралъ бы безъ словъ всѣ комедіи Мольера. Онъ въ курсѣ всѣхъ глупостей своей эпохи и даетъ имъ великолѣпную жизнь. Геній, приспособленный ко всѣмъ страстямъ, какія только могутъ заключаться въ его набѣленномъ лицѣ,—онъ выйдетъ, подойдетъ къ рампѣ, посмотритъ, раскроетъ ротъ, закроетъ глаза и заставитъ всѣхъ расхохотаться. Онъ трогателенъ и обаятеленъ при этомъ“.

„Это человѣкъ, который много думалъ, много изучалъ, много надѣялся и много страдалъ. Это актеръ народа и другъ народа,—этотъ Пьеро,—болтливый, лакомый и грубоватый бродяга, невозмутимый, но жаждущій революціи, какъ самъ народъ“.

Балетные танцовщики мимировали въ Парижской Оперѣ свѣтскій языкъ, вялый, безцвѣтный и слащавый; Дебюро-же мимировалъ уличное парижское арго.

Теофиль Готье такъ дополняетъ эту характеристику образа, созданнаго великимъ пантомимнымъ актеромъ: „Пьеро глубоко эгоистиченъ; онъ не любитъ женщинъ; едва-едва онъ позволяетъ себѣ съ ними какую-нибудь вольную шутку—предлогъ для полученія оплеухи. Блѣдный, долговязый, женоподобный Пьеро, какъ таковой, имѣетъ душевное вле-

ченіе лишь къ кухнѣ. Онъ бродитъ среди развивающагося дѣйствія пьесы, не участвуя въ немъ и лишь тормозя его на каждомъ шагу своими умышленными неловкостями. Его призрачная бѣлизна указываетъ, что онъ не имѣетъ ничего общаго съ правильной и буржуазной жизнью. Да и кто бы его пожелалъ? Изабелла предпочитаетъ Леандра, этого ликующаго чижика. Коломбина предпочитаетъ Арлекина, этого змѣя съ переливчатой чешуей, которая заканчивается мордочкой обезьяны. Простая одежда, простонародный здравый смыслъ, наивная душа Пьеро не могутъ произвести ни малѣйшаго впечатлѣнія на этихъ легкомысленныхъ дѣвицъ. Пьеро умретъ холостымъ и бездѣтнымъ".

Словомъ, это—innocent, т. е. блаженный.

Въ 20-хъ годахъ театръ Фюнамбюль могъ играть только пантомимы, но послѣ іюльской революціи 1830 г., когда всѣ театры получили даръ слова, пантомимы ставились вперемежку съ феерiями и прочими пьесами; только одинъ Пьеро, вводимый въ каждое представленіе, и обыкновенно чуть не сплошь создаваемый самимъ исполнителемъ, оставался всегда безъ рѣчей. Обыкновенно это былъ слуга, вѣрный своему господину, преданный до глупости, глупый до героизма. Но какъ истинный актеръ пантомимы, Дебюро все изображалъ безъ словъ.

Лишь однажды онъ допустилъ исключеніе въ своей собственной пантомимѣ „*Продавецъ салата*". Предлагая товаръ прохожимъ, онъ произнесъ тихимъ, задавленнымъ голосомъ, выходившимъ изъ горла, какъ шелестъ шуршащей бумаги: „Купите салатъ". Это были единственныя два слова, произнесенныя имъ на сценѣ. Да и то, видимо, Дебюро мучила артистическая совѣсть и при повтореніи пьесы онъ не за-

хотѣлъ ихъ сказать. Но публика такъ неистово требовала этого новаго лакомства, что нельзя было продолжать пьесу.

Дебюро, раздосадованный, подошелъ наконецъ къ самой рампѣ и съ гнѣвнымъ лицомъ, съ грозно стиснутою рукою, въ которой былъ зажатъ пучокъ салата, произнесъ самымъ надтреснутымъ голосомъ въ мірѣ: „*Купите салатъ*".

Нечего и говорить, что это былъ за восторгъ въ залѣ.

Дебюро былъ настолько щепетиленъ, какъ артистъ, что его раздражали даже неумѣстные аплодисменты. Въ пантомимѣ „*Бамбошъ и Талошъ*" онъ игралъ глупаго лѣсничаго; апплодисменты ему такъ и сыпались, нарушая интересъ положеній и сценъ. По окончаніи пьесы Дебюро обратился съ серьезнымъ протестомъ къ директору, полагая, что тотъ посадилъ клакеровъ. Но, разумѣется, въ клакерахъ не было надобности.

Когда Дебюро вошелъ въ славу, имя Батиста было забыто; его называли уже *господинъ Дебюро* и для него писались спеціальныя пантомимы: „*Пьеро-Ясновидящій*", „*Пьеро—атаманъ разбойниковъ*" и т. п. Въ этой послѣдней пантомимѣ Дебюро, изображая атамана, нацѣплялъ громадные черные усы, прикрѣплявшіеся къ ушамъ. Эти усы стѣсняютъ Пьеро; въ любовной сценѣ, желая быть узнаннымъ Коломбиной, онъ снимаетъ усы и кладетъ ихъ въ карманъ. Но вотъ разбойники возвращаются. Пьеро хочетъ надѣть снова усы, но залѣзаетъ не въ тотъ карманъ и украшаетъ себя ярко-рыжими усами, вмѣсто черныхъ.

Разбойники поражены и пятятся отъ него въ ужасѣ. Пьеро торопится исправить ошибку, но опять, по недосмотру, надѣваетъ совсѣмъ сѣдые усы. Разбойники окончательно растерялись.

Подобный же трюкъ Дебюро продѣлывалъ въ пьесѣ „*Пьеро-скиталецъ*". Тутъ была сцена съ двумя медвѣдями— одинъ черный (Дебюро), другой—бѣлый (Коссаръ). Въ тотъ мигъ, какъ эти звѣри, вступая въ бой, грозно сцѣпляются другъ съ другомъ, ихъ головы падаютъ. Они подхватываютъ ихъ, но второпяхъ каждый беретъ чужую голову, такъ что черный медвѣдь оказывается съ бѣлой головой, а бѣлый—съ черною.

Въ 1827 г. наступаетъ апогей славы Дебюро. Имъ заинтересовался Шарль Нодье. Онъ писалъ вообще о Пьеро: „Въ этомъ образѣ больше поэзіи, чѣмъ я могу выразить. Только одинъ Дебюро съ своимъ безмятежнымъ спокойствіемъ можетъ вамъ передать все его обаяніе и я долженъ прибавить, всю его глубину".

Въ концѣ концовъ Нодье сталъ писать пьесы для Дебюро и создалъ двѣ самыхъ знаменитыхъ пантомимы: „*Бѣшеный быкъ*" и „*Золотой сонъ*". По образцу „Бѣшенаго быка", либретто котораго, впрочемъ, подписано артистомъ Лораномъ, создавалось впослѣдствіи множество другихъ пьесъ, да и до сихъ поръ идущая феерія „*Волшебныя пилюли*" почти списана съ „*Бѣшенаго быка*", который поддерживапъ театръ Фюнамбюль почти двадцать лѣтъ сряду, т. е. до смерти Дебюро.

Наслышавшись объ успѣхѣ Дебюро въ этой пантомимѣ один иностранный дипломатъ пожелалъ непремѣнно его видѣть. Но всѣ мѣста въ тотъ вечеръ оказались заняты. Тогда секретарь дипломата, сообразивъ, что суфлерская будка во время пантомимы свободна, устроилъ туда своего патрона, и самъ кое-какъ усѣлся съ нимъ въ этой дырѣ- Дипломатъ былъ въ восторгѣ отъ представленія; онъ по.

катывался со смѣху и время отъ времени дружески переговаривался съ актеромъ.

Въ одной изъ сценъ „Бѣшенаго быка“ Дебюро приготовляетъ щи; онъ бросаетъ въ котелъ старые башмаки, газеты и проч.; кладетъ также и немного капусты.

Дипломатъ, которому плохо сидѣлось въ будкѣ, привсталъ на минуту и ради удобства положилъ свой цилиндръ на сцену.

Шляпа изъ тончайшаго кастора привлекла вниманіе Пьеро, который тотчасъ вообразилъ, что дипломатъ проситъ у него щей. Какъ щедрый человѣкъ, онъ немедленно влилъ ему въ цилиндръ полную ложку щей. Дипломатъ разсердился, но ничего не подѣлаешь. Дебюро тутъ же объяснилъ публикѣ, что онъ счелъ долгомъ угостить и отдыхающаго суфлера.

Другая шутка Дебюро съ цѣлымъ рядомъ шляпъ едва не обошлась ему очень дорого.

Нѣкоторые изъ завсегдатаевъ „оркестра“, принадлежавшіе къ мѣстнымъ франтамъ, взяли было привычку класть свои шляпы на край просценіума. Дебюро, котораго коробило отъ этой безцеремонности, играя однажды пантомиму „*Пьеро-всюду*“, шепнулъ своему партнеру-Кассандру „Толкни-ка меня“.

Тотъ, угадывая его мысль, улучилъ удобный мигъ и далъ сильный толчекъ Пьеро, который, спотыкаясь, такъ и покатился на груду выставленныхъ шляпъ.

Взрывъ безумнаго хохота раздался въ залѣ, за исключеніемъ, конечно, того мѣста, гдѣ сидѣли владѣльцы измятыхъ шляпъ.

Одинъ изъ нихъ даже замахнулся тростью на Пьеро, барахтавшагося среди своихъ жертвъ. Но аплодисменты были

такъ искренни и продолжительны, что недовольные должны были затаить свой гнѣвъ.

На слѣдующій день они опять вызывающе разложили свои шляпы на сценѣ, но оказалось, что подъ одной изъ нихъ былъ воткнутъ ножъ. По счастью, Кассандръ замѣтилъ это и во время предупредилъ товарища.

Это время—начало 30-хъ годовъ, было расцвѣтомъ таланта Дебюро, который вскорѣ былъ признанъ и оцѣненъ всѣми, начиная съ молодыхъ литераторовъ, основателей романтической школы. Первый, какъ мы упоминали, увлекся Шарль Нодье, и повлекъ за собой въ Фюнамбюль всѣхъ своихъ друзей, искренно раздѣлявшихъ восторги Нодье: Бальзакъ, Жюль Жаненъ, Жераръ де Нерваль, Теофиль Готье, Жоржъ Сандъ и ея сынъ Морисъ,—всѣ стали горячими поклонниками великаго комедіанта.

Теофиль Готье пишетъ: „Среди художниковъ и писателей было въ модѣ посѣщать маленькій театръ на бульварѣ Тампль, куда привлекалъ толпу знаменитый паяцъ. Мы занимали обыкновенно бенуаръ у авансцены, нѣсколько похожій на ящикъ отъ комода, и Пьеро такъ привыкъ насъ видѣть, что на сценѣ не происходило ни одного пиршества, въ которомъ бы не перепадало чего-нибудь и на нашу долю. Сколько тартинокъ съ виноградными вареньемъ разрѣзалъ онъ для насъ! Это было славное время, когда тамъ ставился „*Бѣшеный быкъ*", дивная пьеса милаго Шарля Нодье, когда тамъ шла „*Матушка-гусыня*"—другой шедевръ, на истолкованіе котораго было потрачено столько труда, проницательности и остроумія. Какія пьесы! Но и какой театръ, какіе спектакли и—какая публика!.. Не то, что всѣ эти скучающіе господа въ болѣе или менѣе желтыхъ перчаткахъ... Публика въ курткахъ, въ блузахъ, въ рубашкахъ,—зачастую

и безъ рубашки—съ голыми руками, съ фуражкой, надвинутой на ухо, но наивная какъ ребенокъ, которому разсказываютъ про „*Синюю бороду*",—публика покорно слѣдящая за фантазіей поэта, готовая допустить безъ всякихъ возраженій и „*Кота въ сапогахъ*" и „*Красную шапочку*"... и сверкающіе парадоксы венеціанца Гоцци, гдѣ снуетъ и гримасничаетъ весь причудливый, пестрый рой итальянскаго фарса"... Эта публика обожала Дебюро, и подъ конецъ года, когда давалась специальная новогодняя пьеса, на сцену, къ ногамъ Пьеро, сыпались, по парижскому обычаю, обильные подарки, въ видѣ апельсиновъ, яблокъ и даже колбасокъ съ чеснокомъ, завернутыхъ въ восковую бумагу.

„Взгляните на парижское простонародье", восклицаетъ Жоржъ Сандъ, „передъ лицомъ его учителя граціи, профессора изящныхъ и забавныхъ манеръ, легкой беззаботности, внезапныхъ откровеній и великолѣпнаго хладнокровія—передъ лицомъ ея идеала, т. е. Пьеро-Дебюро!"

Эта публика вдохновляла артиста, и на другихъ подмосткахъ онъ не могъ бы дать и половины того, что давалъ здѣсь. Дебюро испыталъ это, когда участвовалъ однажды въ благотворительномъ спектаклѣ въ театрѣ Пале-Рояль. Онъ холодно былъ встрѣченъ аристократической публикой и совершенно завялъ. Съ тѣхъ поръ онъ не выступалъ передъ иной, чуждой публикой, и даже на приглашеніе его въ Королевскій театръ (Académie Royale de Musique), съ окладомъ втрое больше получаемаго, Дебюро отвѣтилъ категорическимъ отказомъ.

Но представители искусства и литературы по прежнему цѣнили и чествовали Дебюро. Поль Мюссе разсказываетъ, какъ однажды этотъ артистъ былъ приглашенъ на званый обѣдъ къ Жоржъ Сандъ: „Она устроила обѣдъ эстетовъ и

философовъ. Въ числѣ другихъ былъ приглашенъ и профессоръ философіи Лерминье. Чтобы дать ему достойнаго партнера, пригласили Дебюро. Онъ надѣлъ въ этотъ вечеръ черный фракъ, жабо съ крупной плойкой, туго накрахмаленный галстукъ, туфли и лайковыя перчатки. Его представили, какъ виднаго члена англійской Палаты общинъ, который находится здѣсь проѣздомъ въ Австрію, для передачи секретныхъ порученій, отъ лорда Грея".

„Дебюро явился къ обѣду, опоздавъ на четверть часа, какъ полагается значительному лицу. При представленіи приглашенныхъ онъ отвѣчалъ на привѣтствія легкимъ склоненіемъ головы и стоялъ передъ каминомъ, прямо какъ шестъ, заложивъ руки за спину и сохраняя молчанье, полное значительности".

„Усѣвшись на почетномъ мѣстѣ, англичанинъ открывалъ ротъ лишь затѣмъ, чтобы ѣсть и пить,—но въ большомъ изобиліи. Никто не узнавалъ Пьеро изъ „Фюнамбюль". Наконецъ, чтобы предоставить ему удобный случай и дать Лерминье возможность выказать свои дипломатическія познанія, свели разговоръ на политику. Тщетно упоминались имена Роберта Пиля, лорда Стенли и перебирался весь составъ британскихъ государственныхъ дѣятелей. Дипломатъ давалъ лишь односложные отвѣты. Наконецъ кто-то произнесъ слово *европейское равновѣсіе.* Англичанинъ протянулъ руку.

— Хотите вы знать, какъ я понимаю европейское равновѣсіе?

Онъ взялъ свою тарелку и запустилъ ее въ воздухъ, придавъ ей быстрое вращательное движеніе. Потомъ легко поймалъ ее на конецъ ножа, гдѣ вращающаяся тарелка замерла въ равновѣсіи.

— Такова, примолвилъ Дебюро, эмблема европейскаго равновѣсія".

Посѣщая литераторовъ, Дебюро и самъ сталъ сочинять весьма оригинальныя пантомимы. Такъ, въ одноактной пантомимѣ „*Китъ*" Дебюро заставилъ Коломбину любить не Арлекина, какъ полагается, а Пьеро. Къ несчастью, Пьеро бѣденъ. Но однажды, во время уженья рыбы, его проглатываетъ китъ и внутри этого чудовища Пьеро неожиданно находитъ шкатулку съ золотомъ, также проглоченную по ошибкѣ китомъ, во время какого-то кораблекрушенія. Выйдя, наконецъ, изъ своей темницы, черезъ заднюю дверь, Пьеро захватилъ и шкатулку. Онъ кладетъ ее къ ногамъ жаднаго Кассандра, который и благословляетъ Пьеро на бракъ съ Коломбиной. Въ другой своей пантомимѣ „*Пьеро на мельницѣ*", Дебюро заимствовалъ содержаніе, но прибавилъ нѣсколько забавныхъ сценъ. Напримѣръ, Пьеро приставляетъ лѣстницу къ правому домику, чтобы влѣзть въ окно и посмотрѣть оттуда, что дѣлается въ лѣвомъ домѣ. Но вдругъ лѣстница разсыпается. Пьеро остается висящимъ на одномъ изъ боковыхъ шестовъ. Онъ карабкается все-таки вверхъ, укрѣпляется на вершинѣ; затѣмъ подскакиваетъ на шестѣ къ лѣвому окну и заглядываетъ таки въ комнату Коломбины.

Въ слѣдующей сценѣ разыгрывается буря. Дождь, молнія, громъ и вѣтеръ. Кассандръ раскрываетъ зонтикъ, но Пьеро отпихиваетъ его плечомъ и самъ укрывается подъ защиту зонтика, который вскорѣ дѣлается игралищемъ вѣтровъ. Пьеро цѣпляется за ручку зонтика, но буря сначала мечетъ его по сценѣ, потомъ встряхиваетъ, волочитъ и наконецъ поднимаетъ къ небесамъ, но онъ все-таки не выпускаетъ

своего парашюта, въ который какъ будто бы вселилось чудовище.

Кассандръ наконецъ уцѣпился за ноги Пьеро и поднялся вмѣстѣ съ нимъ на воздухъ, слѣдуя за всѣми его воздушными полетами.

Наконецъ буря затихаетъ, и Пьеро опускается на землю, совсѣмъ обезсиленный.

Въ другой пьесѣ, наоборотъ, Пьеро спасаетъ Кассандра послѣ кораблекрушенія. Онъ вытаскиваетъ его на удочкѣ изъ воды и, чтобы привести въ чувство, кусаетъ за носъ.

Иногда Дебюро такъ смѣшилъ своей игрой товарищей по сценѣ, что они останавливались, не будучи въ силахъ продолжать пьесу. Это случалось особенно при его экспромптахъ. Тутъ весьма затруднительно было положеніе дирижера оркестра, который при вставкахъ долженъ былъ повторять послѣдніе такты, такъ какъ въ пантомимѣ каждое движеніе соотвѣтствуетъ музыкѣ; но Дебюро обыкновенно давалъ заранѣе условный знакъ дирижеру, если его вдругъ осѣняла какая-нибудь веселая мысль.

Иногда просто не было силъ видѣть безъ смѣха лицо Дебюро. Напримѣръ въ пьесѣ „*Любовь и безуміе*", гдѣ фея безумія даритъ Пьеро талисманъ въ видѣ бубенчика, который Пьеро вѣшаетъ на кончикъ носа. Стоитъ ему потрясти энергично головой и всѣ его пожеланія исполняются; но такъ какъ талисманъ былъ данъ безумной феей, то все исполняется шиворотъ-на-выворотъ. И забавнѣе всего было возраставшее изумленіе, которое рисовалось при этомъ на бѣлоснѣжномъ лицѣ Пьеро.

Въ 1828 г. Дебюро женился, такъ какъ затѣянная имъ связь не осталась безплодной, и онъ оказался велико-

лѣпнымъ семьяниномъ. Вскорѣ у него родился сынъ Шарль,— „*мое лучшее созданье*", какъ называлъ его отецъ—и въ тотъ же вечеръ Дебюро пришлось играть пьесу „*Пьеро—кормилица*".

Въ залѣ уже распространилась вѣсть, что у Дебюро родился сынъ, и въ тотъ моментъ, когда Пьеро, утомленный визгомъ искусственнаго младенца на сценѣ, принялся его шлепать, въ залѣ вдругъ поднялся ропотъ; протестующіе голоса кричали: „О, какой дурной отецъ!"

Дебюро пересталъ вдругъ шлепать картоннаго младенца, приблизился къ публикѣ, взглянулъ съ растроганнымъ лицомъ на обнаженную спинку малютки и вдругъ началъ любовно ее цѣловать.

Залъ былъ не на шутку охваченъ волненіемъ. Дебюро устроили овацію и тѣже голоса завопили хоромъ: „О, какой прекрасный отецъ!"

Недаромъ Жюль Жаненъ писалъ объ этомъ артистѣ въ „Figaro": „Найдите мнѣ человѣка, у котораго было бы столько буффоннаго вдохновенія, столько оригинальности и глубины таланта, которому присуще такое очарованіе глупости. Найдите Пьеро лучше набѣленнаго, болѣе понятнаго безъ всякихъ словъ, болѣе заразительнаго въ своей веселости, хотя онъ никогда не смѣется, болѣе забавнаго, хотя и чуждаго всякой вульгарности. Постучитесь въ двери всѣхъ театровъ и извлеките оттуда хоть одного актера болѣе тонкаго, болѣе уморительно-флегматичнаго, болѣе остроумно-нелѣпаго, болѣе истиннаго артиста!.."

Итакъ, Дебюро былъ прекрасный семьянинъ. Семья его состояла изъ жены, сына и собаки Цезаря. Это былъ безобразный бульдогъ, отличавшійся необыкновеннымъ умомъ. Устремивъ свои глаза въ глаза хозяина, онъ отлично по-

нималъ Дебюро,—малѣйшее нахмуриванiе его бровей, малѣйшiй, едва уловимый, знакъ рукою.

И Дебюро чувствовалъ къ Цезарю чисто материнскую нѣжность. Онъ самъ его мылъ, скребъ и чесалъ, никому не уступая этого *удовольствiя*. Если ужъ Дебюро очень былъ разсерженъ на Цезаря, то, самое большее, называлъ его „*Судебный приставъ*", и для собаки не было болѣе тяжкаго огорченiя.

Разумѣется Цезарь долженъ былъ послѣдовать за своимъ хозяиномъ и на сцену. Въ пантомимѣ „*Сонъ новобранца*". въ тотъ самый мигъ, когда разбойники готовятся дѣлить награбленныя деньги, появлялся на сцену Цезарь и похищалъ мѣшокъ съ золотомъ. Понятно, какой восторгъ вызывалъ онъ въ публикѣ. На вызовы Цезарь выходилъ къ рампѣ на заднихъ лапахъ.

Дебюро проводилъ почти всю свою жизнь на сценѣ Лишь однажды, въ 1836 г., онъ отпросился у директора, чтобы отправиться погулять вечеромъ въ окрестности Парижа, и эта прогулка оказалась роковой для него.

— Я прогуливался съ женой и ребенкомъ, разсказывалъ впослѣдствiи Дебюро. Когда я пришелъ въ Роменвиль, какой-то юноша, находившiйся въ обществѣ двухъ другихъ людей, началъ кричать:

— А... вотъ Пьеро со своей Марго. Вотъ Арлекинъ съ Арлекиншей...

„Такъ какъ онъ не переставалъ кричать, я свернулъ съ дороги и направился къ Баньоле. Часа черезъ два опять ко мнѣ подошли тѣже лица. Юноша возобновилъ свои крики. Чтобы его было слышнѣе, онъ приставлялъ руки ко рту и кричалъ, что есть мочи:

— Эй, Пьеро, эй, паяцъ! Паршивый паяцъ со своей дѣвкой Марго...

„Я дѣлалъ видъ, что не слышу, но мой мальчикъ сказалъ:

— Папа, онъ опять называлъ тебя „Паяцъ".

„Я далъ сыну пинка, чтобы онъ молчалъ. Но такъ какъ крики продолжались, я повернулся къ парню и спросилъ:

— Чего вамъ надо отъ меня?... Долженъ я вамъ что-нибудь?...

„Парень хотѣлъ было уйти, но видя, что господинъ, находившійся съ нимъ,—какъ я узналъ впослѣдствіи, его хозяинъ,—направляется ко мнѣ, парень тоже вернулся. Тогда я двинулся впередъ, чтобы наконецъ объясниться. Жена схватила меня за талію, и среди усилій, дѣлаемыхъ мной, чтобы освободиться, моя палка вырвалась и попала въ парня, осыпавшаго меня ругательствами".

Получивъ ударъ палкой, оскорбитель упалъ, приподнялся, доползъ до груды камней и вскорѣ скончался. Дебюро слишкомъ хорошо владѣлъ своей сучковатой палкой. Онъ проломилъ обидчику черепъ и задѣлъ мозгъ.

Просидѣвъ мѣсяцъ въ предварительномъ заключеніи, Дебюро былъ потомъ оправданъ. Ему устроили овацію и въ залѣ суда, и на сценѣ. Но все-таки этотъ случай сильно омрачилъ его настроеніе. Мучившіе его и раньше приступы меланхоліи участились. У него открылась болѣзнь селезенки. Человѣкъ, неустанно колыхавшій радостнымъ смѣхомъ селезенку у множества зрителей, не могъ найти никого, кто бы облегчилъ его участь.

Онъ начиналъ чувствовать проклятіе сцены, и когда подросшій его сынъ Шарль объявилъ отцу о своемъ же-

ланіи поступить въ Консерваторію, чтобы стать артистомъ, Дебюро воскликнулъ:

— Какъ! Я столько старался отдалить тебя отъ этого фальшиваго мірка; я думалъ сдѣлать изъ тебя добраго мастера, и вскормилъ на груди лишь жалкаго комедіанта, т. е. „*меньше, чьмъ обезьяну*".

Но все-таки Шарль сталъ артистомъ и впослѣдствіи продолжалъ дѣло своего отца, на котораго онъ поразительно походилъ лицомъ.

Страданія Дебюро еще усилились, когда на подмосткахъ Фюнамбюль появился новый Пьеро, совсѣмъ еще юный, Поль Легранъ. Онъ былъ хуже Дебюро,—болѣе романтиченъ и сантименталенъ,—но все-таки нравился нѣкоторой части публики, и это мучило Дебюро, заставляло его играть совсѣмъ больнымъ, лишь бы не отдавать Леграну своихъ ролей. Иногда ему дѣлалось на подмосткахъ такъ плохо, что въ промежуткахъ между двумя сценами онъ выбѣгалъ на воздухъ, чтобы отдышаться и затѣмъ шелъ снова смѣшить своими корчами безжалостную публику. Дебюро могъ свободно хворать лишь при отъѣздахъ Леграна изъ Парижа; поэтому Леграна и прозвали *докторомъ Дебюро*,—такъ какъ онъ немедленно заставлялъ Дебюро выздоравливать.

Въ довершеніе несчастій, въ 1846 г. Дебюро свалился въ незакрытый по недосмотру люкъ на сценѣ и получилъ тяжкіе ушибы. Жоржъ Сандъ написала по этому поводу сочувственный фельетонъ въ газетѣ „Constitutionnel", Дебюро послалъ ей отвѣтное письмо съ такими строками: „Я не знаю, въ какихъ словахъ выразить вамъ мою признательность. Мое перо, какъ мой голосъ на сценѣ: но мое сердце—какъ мое лицо; и я прошу васъ принять его искреннѣйшее выраженіе".

Вскорѣ послѣ этого и скончался Гаспаръ Дебюро, 16 іюня 1846 г., около 50 лѣтъ отъ роду. Онъ самъ сочинилъ себѣ эпитафію: „Здѣсь покоится комедіантъ, который все сказалъ, хоть никогда не говорилъ".

„Какая ужасная и странная вещь смерть буффона"— писалъ по этому поводу Теофиль Готье. „Какой тяжелой шуткой должны казаться блѣдность и предсмертныя судороги на этомъ заштукатуренномъ лицѣ,—какъ бы созданномъ для гримасъ,—которое все вздрагиваетъ отъ комическихъ подергиваній. Въ складкахъ этихъ морщинъ, углубленныхъ страданіемъ, словно навѣки застряла мука паяца".

Вмѣстѣ съ Гаспаромъ Дебюро кончилось и оригинальное творчество въ области пантомимы.

ВЛ. ЛАЧИНОВЪ.

## О ПРОВИНЦІАЛЬНЫХЪ ЦИРКАХЪ

(замѣтка).

Провинція дольше сохраняетъ традиціи и скорѣе разрушаетъ ихъ, поскольку онѣ перестаютъ быть признаваемыми. И въ циркѣ традиціи и новшества ярче тогда, когда циркъ провинціальный. На примѣрѣ трехъ цирковъ: цирка Коромыслова (Вятка), цирка Коромыслова (Пермь), цирка Никитиныхъ (Нижній-Новгородъ) легко прослѣдить это. Первый циркъ является типичнымъ для провинціи циркомъ съ программой лишь въ небольшой степени загрязненной (для сборовъ) борьбой и аттракціонами. Второй—яркій примѣръ разложенія цирка съ нѣсколькими прекрасными номерами. Третій—одинъ изъ немногихъ цирковъ, съумѣвшихъ сохранить почти въ чистомъ видѣ традиціи цирка, имѣя въ то-же время программу изъ первоклассныхъ номеровъ.

Самымъ забытымъ въ современномъ циркѣ является упражненіе съ тяжестями. Этотъ номеръ теперь стоитъ въ программѣ очень немногихъ цирковъ, о чемъ можно пожалѣть. Во всякомъ случаѣ, онъ имѣетъ громадныя преимущества передъ замѣнившей его борьбой, такъ какъ къ демонстраціи физическихъ способностей не примѣшивается никакихъ азартныхъ и личныхъ расчетовъ. Въ то же время сама демонстрація полнѣе и законченнѣе. Мнѣ удалось видѣть лишь одного представителя этой цирковой профессіи— атлета Зоммерфельда (Вятка); онъ работаетъ очень чисто и въ пріятной манерѣ.

Другой видъ почти забытаго искусства—жонглеры.

Теперь жонглерство даже рѣдко бываетъ отдѣльной профессіей, а соединяется съ какимъ-нибудь другимъ видомъ циркового искусства,—напримѣръ съ клоунадой. Изъ видѣнныхъ мной жонглеровъ (малобористовъ)—недурной жонглеръ—г. Алексъ (Вятка). Жонглеръ-эксцентрикъ Буртонъ (Пермь)—плохой жонглеръ и еще хуже того комикъ. Особые виды жонглеровъ—антиподисты (работа ногами) и жонглеры—малобористы на лошади. Къ числу послѣднихъ принадлежитъ жонглеръ Никитинъ (Нижній-Новгородъ) съ большимъ совершенствомъ исполняющій свой номеръ [1]).

Герману Бангу циркъ обязанъ сохраненіемъ одного изъ самыхъ выдающихся своихъ номеровъ. Рѣчь идетъ о нашумѣвшемъ разсказѣ этого датчанина „Четыре чорта" и о воздушныхъ гимнастахъ извѣстныхъ въ Россіи подъ именемъ „полетчиковъ". Труппы полетчиковъ иногда такъ и называются: „четыре чорта". Труппъ такихъ немного но и немудрено: этотъ номеръ требуетъ исключительныхъ техническихъ достиженій. Видѣнная мной труппа Коврелисъ [2]) въ циркѣ Коромыслова (въ Перми) поражаетъ четкостью исполненія и громаднымъ артистизмомъ исполнителей, (эта труппа полетчиковъ считается профессіоналами не лучшей, имъ извѣстны болѣе совершенныя работы).

Труппъ партерныхъ акробатовъ значительно больше. Сложность ихъ работъ, главнымъ образомъ, обусловливается количествомъ исполнителей. Чаще всего—два (Бр. Аристарховы—Пермь), потомъ три (выходъ трехъ Пьеро [3])—Нижній-Новгородъ), иногда и еще больше. Труппа блестя-

---

[1]) Эти строки были уже написаны, когда автору довелось увидѣть изумительнаго жонглера Энрико Растелли. Вотъ кому, можетъ быть, суждено воскресить это заслуженное искусство.

[2]) Въ этой труппѣ находится акробатъ Вася Великанистовъ (см. Журналъ Доктора Дапертутто, 1914, № 4—5, стр. 77).

[3]) Выходъ трехъ Пьеро особенно замѣчателенъ тѣмъ, что артисты, работающіе ее, сумѣли облечь въ партерный актъ шутки близкіе комедіи масокъ и сочинить „уходъ" совершенно въ традиціяхъ итальянской комедіи.

щихъ партерныхъ гимнастовъ Владекъ (Нижній-Новгородъ) состоитъ изъ 7 человѣкъ [1]).

Эквилибристовъ въ циркѣ много. Этотъ номеръ бьетъ по нервамъ и потому имѣетъ большой успѣхъ. Эквилибристы дѣлятся на: 1) эквилибристовъ на тугой проволокѣ, 2) на трапеціи, 3) на стульяхъ. Послѣдній номеръ относится къ особенно труднымъ. Изъ артистовъ особенно пріятно вспомнить эквилибристку на трапеціи Цхомелидзе (Нижній-Новгородъ) и эквилибриста на стульяхъ (т. наз. пирамида на стульяхъ) Антоніо (Пермь).

Клоуны въ циркѣ выступаютъ или вдвоемъ или по одному. Соотвѣтственно этому установилось два вида клоуновъ: первый видъ,—когда выходятъ двое,—представляетъ собой, быть можетъ, единственное, что осталось отъ двухъ Zanni итальянской комедіи масокъ. Оба клоуна—buffo. Старшій соотвѣтствуетъ динамическому Zanni, младшій—статическому Zanni. Сценическое взаимоотношеніе ихъ всегда таково: старшій (выходитъ въ традиціонномъ нарядѣ), одурачиваетъ младшаго (выходитъ въ современномъ костюмѣ). Очень часто это взаимоотношеніе разрѣшается слѣдующимъ образомъ: 1) старшій обманнымъ образомъ ставитъ въ неловкое положеніе третье лицо (изъ прислуги цирка), 2) это лицо такой-же шуткой обманываетъ младшаго клоуна, 3) младшій пытается такимъ же образомъ обмануть старшаго, но самъ попадаетъ впросакъ.

Маска старшаго клоуна остается неизмѣнной, младшій мѣняется, такъ какъ онъ, будучи носителемъ маски статическаго Zanni, является въ то же время пародіей на современность. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ онъ выходилъ во фракѣ и съ хризантемой, теперь онъ выходитъ въ сюртукѣ страннаго покроя, пародируя неврастеника или эксцентрика. Изъ

[1]) Большимъ преимуществомъ труппы Владекъ служитъ также то, что костюмы ихъ—традиціонные костюмы цирковыхъ акробатовъ. За послѣднее время артисты цирка (жонглеры, эквилибристы и въ особенности партерные акробаты) стали работать въ современныхъ костюмахъ, чаще всего въ костюмахъ для тенниса, а иногда даже во фракахъ и смокингахъ.

видѣнныхъ мной клоуновъ этого типа лучше всѣхъ американскіе клоуны Томъ Беллингъ и Тони (Нижній-Новгородъ). Они оба хорошіе гимнасты, особенно Тони, занимающій мѣсто младшаго (т. е. статическаго Zanni). Не лишены они и юмора. Но къ сожалѣнію въ своей работѣ они пользуются черезчуръ сложными предметами [1]), а нѣкоторыя шутки ихъ слишкомъ сложны по самой конструкціи. [2])

Другой видъ клоуновъ—единичные [3]). Этотъ видъ клоуна еще недавно въ чистомъ своемъ видѣ, какъ никто другой, являлъ то, что мы называемъ гротескомъ. Замѣчательно также, что выходъ такого клоуна почти всегда начинается съ пантомимы. Свои шутки клоунъ дѣлаетъ или одинъ, или при помощи лица изъ прислуги цирка. Къ типу этихъ клоуновъ принадлежитъ знаменитый „рыжій". Не такъ давно „рыжій" былъ всегда гротесковымъ. Теперь элементъ гротеска мнѣ найти въ шуткахъ только одного клоуна (Лакиндрошка, Вятка), выходившаго репризомъ къ наѣздницѣ, а единственный рыжій, котораго мнѣ удалось видѣть (г. Моксъ, Нижній-Новгородъ) былъ buffo, а не grotesco.

Оба вида клоуновъ иногда носятъ названіе эксцентриковъ (очень часто также—комики-смѣхотворы). Измѣненія ихъ тогда касаются главнымъ образомъ костюма: движущіеся парики, преувеличенныя калоши и т. д. При этомъ въ группѣ парныхъ клоуновъ эксцентрикомъ всегда бываетъ младшій. Парныхъ клоуновъ послѣдняго вида мнѣ удалось

---

[1]) Такъ, у Тони имѣется самодвижущійся фракъ, Томъ обладаетъ шляпой, изъ которой выростаютъ цвѣты и т. д.

[2]) Между прочимъ къ выходу парныхъ клоуновъ могутъ присоединяться еще другіе, такъ что общее число ихъ болѣе двухъ. Но характерно при этомъ, что парные клоуны всегда будутъ занимать обособленное отъ другихъ положеніе. Ихъ взаимоотношеніе будетъ оставаться неизмѣннымъ, образуя при этомъ свой особый міръ, отличный отъ остального. Семейство Джеретти состоитъ изъ 5 человѣкъ, но все же это—парные клоуны.

[3]) Къ числу наиболѣе извѣстныхъ одиночныхъ клоуновъ (buffo) принадлежитъ комедіантъ Сесиль Пишель.

видѣть въ Перми (Виландъ и Германсъ — комики-смѣхотворы); очень интересна разыгранная ими пантомима. [1])

Наѣздницы и наѣздники измѣнились немного, измѣненія касаются почти исключительно костюма—формы же этой профессіи остались тѣ же. Попрежнему существуютъ: вольтижъ, парфорсъ-гротескъ, жокей. Частый вольтижъ измѣняютъ тѣмъ, что наѣздница выѣзжаетъ одѣтая не въ трико, а въ казацкій, ковбойскій или другой костюмъ—соотвѣтственно называется ѣзда. Наѣздникъ можетъ выѣхать на парфорсномъ сѣдлѣ въ современномъ костюмѣ. За послѣднее время стало мало жокеевъ. Ихъ пытаются замѣнить женщинами (Абертъ—дама жокей). Едва ли это удобная замѣна. Хорошія наѣздницы: Августина [2]) (Вятка)—парфорсъ гротескъ и вольтижъ, Абертъ—гротесская ѣзда (Нижній-Новгородъ).

Новымъ и очень непріятнымъ номеромъ цирка надо считать появленіе интеллигентныхъ клоуновъ. Чаще всего такіе клоуны выступаютъ подъ видомъ музыкальныхъ клоуновъ [3]). Музыкальные клоуны такого рода не показываютъ намъ никакого цирковаго искусства. Они играютъ на коло-

[1]) Послѣ выхода старшій выводитъ младшаго на середину манежа. Скидываетъ съ него шляпу. (Удивленіе младшаго). Послѣ долгихъ шутокъ съ шляпой (младшій не хочетъ стоять безъ шляпы и не понимаетъ, почему ее сбрасываютъ) старшій кладетъ на голову младшему яблоко. Но яблоко упорно не держится на головѣ младшаго. Выходитъ третье лицо изъ берейторовъ и отъѣдаетъ часть яблока. Теперь яблоко прекрасно держится на головѣ, тѣмъ болѣе, что старшій тоже съѣлъ часть его (младшій потрясенъ, волосы его стоятъ дыбомъ). Старшій, отойдя къ барьеру, цѣлится въ яблоко изъ револьвера. Но яблока уже нѣтъ, (оно доѣдено младшимъ). Шутка эта повторяется двукратно и хитрость младшаго обнаружена. Старшій стрѣляетъ въ яблоко (четвертое по счету). Младшій падаетъ. Онъ кажется умеръ. Отчаяніе старшаго въ манерѣ преувеличенной пародіи. Наконецъ старшій рѣшается на послѣднее средство. Вынимаетъ изъ кармана еще яблоко (у мертваго младшаго волосы поднялись дыбомъ), подноситъ къ лицу младшаго. Младшій ожилъ. Поклонъ. Plausum date.

[2]) У этой наѣздницы превосходные костюмы, очевидно сшитые по старымъ благороднымъ образцамъ.

[3]) Конечно, я не имѣю въ виду настоящихъ музыкальныхъ клоуновъ — напр. семейство Джеретти, достигающихъ совершеннаго исполненія удивительными и трудными способами.

кольчикахъ, трубахъ, скрытыхъ въ букетахъ цвѣтовъ, или на чемъ-нибудь подобномъ. Ихъ изобрѣтательность можетъ проявиться только въ выборѣ предметовъ, въ которые можно незамѣтно спрятать музыкальные инструменты. Нѣкоторые изъ этихъ клоуновъ, напримѣръ бр. Луриксъ (Нижній-Новгородъ) поютъ куплеты о городскихъ неурядицахъ и перебрасываются діалогами, въ лучшемъ случаѣ взятыми изъ „Сатирикона". Клоунъ А. Дуровъ—сынъ (Вятка) показываетъ бѣлыхъ мышей, говоритъ плохими стихами о высокомъ призваніи клоуна и тѣшитъ публику непритязательной политической сатирой. По исполненію эти клоуны не бываютъ ни buffo ни grotesco—они просто разговариваютъ. Въ ихъ внѣшности нѣтъ преувеличенной пародіи, иногда впрочемъ встрѣчается очень грубый шаржъ.

Къ номерамъ недавняго происхожденія принадлежитъ „мертвая петля". Этотъ номеръ, состоитъ въ томъ, что артистъ путемъ заранѣе выработанной инерціи заставляетъ свое тѣло описывать круги въ воздухѣ на вращающемся аппаратѣ. Такими артистами являются Цхомелидзе (мертвая петля на трапеціи) и Эросъ (мертвая петля на велосипедѣ по кольцеобразному трэку [1]).

Наряду съ измѣненіями основной программы въ циркѣ произошли другія весьма важныя и печальныя измѣненія.

Исчезаетъ заключительная пантомима. Ее еще ставятъ на утренникахъ для дѣтей, но можетъ случиться, что ее перестанутъ ставить совсѣмъ. Вмѣсто пантомимы, теперь въ заключеніе въ лучшемъ случаѣ идетъ характерный танецъ или балетъ въ плохомъ исполненіи (въ программѣ обыкновенно называется „выходъ кордебалета"), въ худшемъ случаѣ показываютъ кинематографъ или происходитъ чемпіонатъ французской борьбы. Иногда, впрочемъ, ставятъ злободневныя пантомимы, напримѣръ „Подвигъ казака Крюч-

[1]) Непріятная черта работы Эроса состоитъ въ слѣдующемъ: передъ началомъ номера публика предупреждается объ опасности даннаго упражненія и призывается къ спокойствію. Это тамъ, гдѣ каждое упражненіе должно производить впечатлѣніе легкости работы, и гдѣ до сихъ поръ къ этому стремились.

кова"; но между такими вещами и старой цирковой пантомимой нѣтъ никакой связи.

Затѣмъ въ циркѣ происходитъ смѣшеніе элементовъ цирка и варьетэ. Уже сдѣлалось постояннымъ явленіемъ, что артисты цирка выступаютъ на подмосткахъ варьетэ, а артисты варьетэ—на аренѣ цирка. Это явленіе во всѣхъ случаяхъ оказывается вреднымъ, какъ для варьетэ, такъ и для цирка. Только въ циркѣ и варьетэ въ настоящее время при работѣ руководятся принципомъ partire dell terreno, интуитивно здѣсь добытымъ; акробатъ, приспособившій свои движенія къ круглой аренѣ цирка, легко теряется на квадратной эстрадѣ варьетэ и въ особенности артистъ варьетэ не знаетъ, что ему дѣлать на аренѣ цирка. Въ работѣ жонглера Буртона (Пермь) видно, какъ всѣ его движенія разсчитаны на то, что его смотрятъ въ одной плоскости. Танцовщики Дора и Мишель (Пермь) совершенно безпомощны, когда они танцуютъ въ циркѣ, но думается, что на сценѣ впечатлѣніе было бы иное.

Исчезновеніе пантомимы, измѣненіе цирковыхъ костюмовъ, французская борьба, куплетисты на современныя темы и тому подобныя явленія могли-бы разсматриваться лишь какъ отдѣльные случаи, затуманивающіе подлинную маску цирка. Къ сожалѣнію, все это имѣетъ подъ собой нѣкоторую теоретическую основу. Въ спеціальныхъ изданіяхъ, посвященныхъ цирку, иногда появляются статьи, показывающія, что такое явленіе—не простая случайность. Вотъ напримѣръ, что мы находимъ въ одномъ изъ этихъ журналовъ: [1] ...„Циркъ сдѣлалъ огромный скачекъ, эволюціонировалъ...", „всякіе акробаты и фокусники отодвинулись на задній планъ", „классическій „рыжій" преобразился..." онъ „уже разсказываетъ политическіе анекдоты...", „на аренѣ появился невиданный гость: „рояль" и „пѣвецъ, поющій романсы...", наконецъ на „аренѣ заговорилъ актеръ. На-

[1]) „Органъ", артистическій двухнедѣльникъ. № 126, воскресенье, 29 января 1915 года. Статья Гейера „Циркъ".

стоящій драматическій актеръ. Пропала пантомимная чепуха.." и т. д.

Будемъ надѣяться, что стремленіе изгнать изъ цирка — циркъ исчезнетъ, не успѣвъ загубить тѣ прекрасныя традиціи, которыя еще существуютъ, но о сохраненіи которыхъ слѣдуетъ теперь заботиться.

А. Р.

## КОМЕДІИ КАМОЭНСА.

Рожденіе португальской драмы относится къ XVI вѣку, хотя въ литературныхъ памятникахъ XV вѣка мы имѣемъ уже указанія на придворные маскарады-представленія, гдѣ короли и владѣтельные феодалы принимали участіе въ такъ называемыхъ mômos (маски), и на небольшія интерлюдіи (antremêses), исполнявшіяся для развлеченія во время пировъ жонглерами (joculatores). Еще и раньше можно найти зачатки сценическаго искусства, выросшаго какъ изъ церковной службы, такъ и изъ народныхъ игръ и празднествъ. Но все это въ строгомъ смыслѣ слова имѣетъ мало отношенія къ искусству драматическому. Созданіе національной драмы должно быть связано съ именемъ поэта Gil Vicente (начало XVI вѣка).

Всего на нѣсколько лѣтъ послѣ первой попытки драматическаго творчества въ испанской литературѣ (эклоги, ауто и представленія Енеины) появляются при дворѣ, во время празднествъ, на народныхъ увеселеніяхъ рядъ инсценировокъ самаго разнообразнаго характера. Всѣ возможности, заложенныя въ раннихъ опытахъ португальской драматургіи, получаютъ въ творчествѣ этого художника разнообразное и разительное развитіе. То—рядъ духовныхъ драмъ, вышедшихъ изъ церковной литургіи, оживленной болѣе яркимъ и живымъ драматизмомъ (autos), или то комедія свѣтскаго характера, трагикомедіи — наслѣдники старинныхъ mômos, и фарсы *). Почти всѣ они отличаются подлиннымъ драматизмомъ, оригинальностью замысла, отчетливостью и раз-

*) Между этими тремя группами рѣзкаго раздѣленія нѣтъ.

нообразной жизненностью **) нарисованныхъ фигуръ. Среди сухихъ аллегорій, наслѣдія средневѣковья, порой даже безъ его наивности, рядъ эскизовъ и штриховъ реальнаго характера, современные люди въ современныхъ одеждахъ съ полнымъ сохраненіемъ couleur locale — всѣ сословія, люди самые разнообразные по національности и характеру—вся та разнохарактерность и многообразіе населенія, отчасти результатъ расширенія колоніальныхъ предпріятій эпохи Донъ Мануэля, выведена въ этихъ короляхъ, рыцаряхъ, ремесленникахъ, крестьянахъ, горожанахъ, морякахъ, докторахъ, юристахъ, монахахъ и монахиняхъ, коренного столичнаго люда и противоположныхъ имъ не безъ грубаго, но подлиннаго комизма очерченныхъ цыганахъ, маврахъ, евреяхъ, неграхъ—съ ихъ экзотическими манерами рѣчи, точно такъ же, какъ забавныя карикатуры на порожденія Европы Ренессанса — французовъ и итальянцевъ, съ ихъ акцентами и характерными чертами.

Придворные любители исполняли эти вещи, для нихъ-то и писались комедіи, гдѣ на ряду съ реальнымъ элементомъ уживался элементъ сверхъестественный и аллегорическій, на ряду съ комизмомъ обыденной повседневности—мотивы лирическиго паѳоса. При всемъ томъ продукты этого богатаго драматическаго творчества отличаются необычайной безформенностью, отсутствіемъ художественнаго стиля, невозможной грубостью, невыдержанностью языка и частыми злоупотребленіями многоязычіемъ. По большей части мы скорѣе

**) Употребляемый здѣсь терминъ „жизненный" и „живой"— здѣсь, какъ и во всемъ послѣдующемъ изложеніи, отнюдь не заключаетъ въ себѣ „привкуса" понятія натурализма, ни фотографическаго отношенія къ жизни—подъ этими словами (жизненный, живой образъ и т. под.) разумѣется способность автора создать фигуру, иногда реальнаго, но порой и нереальнаго характера, отличающуюся полной художественной убѣдительностью — болѣе того истинно „живыя" фигуры (по нашей терминологіи) убѣдительнѣе, „реальнѣе"—точно схваченныхъ „кусковъ" жизни—онѣ относятся къ случайной повседневности, какъ „идея" какой-нибудь вещи къ ея повседневному частичному и неполному, нѣсколько смутному осуществленію.

имѣемъ обширный сырой матеріалъ для обработки, чѣмъ законченныя произведенія драматическаго искусства.

Послѣдователи, ученики Gil Vicente ничего не прибавили новаго къ его творчеству, а надвинувшаяся волна католической реакціи положила предѣлъ слишкомъ свободному проявленію сатирическаго духа.

Новый поворотъ и созданіе художественной комедіи принадлежитъ Луису де-Камоэнсу.

Вторая четверть XVI вѣка—эпоха сильнаго воздѣйствія, вліянія итальянскаго Возрожденія и его лихорадочной страсти къ изученію произведеній античной литературы. Ренессансъ до этой поры не давалъ себя знать въ особенно осязательной формѣ въ Португаліи. Если комедія Плавта не осталась безъ вліянія на творчествѣ Gil Vicente, то это вліяніе почти всецѣло внѣшнее и не проникаетъ вглубь, даже неспособно видоизмѣнить структуры этихъ безформенныхъ произведеній. Глубокій интересъ къ античности, солидное знакомство съ ней связано съ коренной реформой въ гуманистическомъ духѣ, очага образованности страны Коимбрскаго университета. Здѣсь-то, на почвѣ изученія античной комедіи, стали создаваться самостоятельныя, такъ называемыя школьныя комедіи, по античнымъ образцамъ, сначала лишь передѣлки, часто сухія и бездушныя, грекоримскихъ образцовъ; комедіи эти исполнялись студентами университета. Школьная комедія стала однимъ изъ главныхъ ферментовъ для созданія новой комедіи.

Гуманистическая культура сильнѣе и ярче всего повліявшая на университетскіе круги, пошла гораздо дальше и глубже. Высшіе классы общества, придворные слои, составлявшіе въ ту эпоху наиболѣе цѣнную въ интеллектуальномъ отношеніи группу, прониклись при достаточной степени новымъ вѣяніемъ—созданіе ряда академій на итальянскій ладъ краснорѣчиво свидѣтельствуетъ объ этомъ увлеченіи чужой образованностью, объ этой готовности къ полному воспріятію ея и ея произведеній. Сами формы жизни стали искусственно уподоблять античности, стараясь видоизмѣнить

свою жизнь по многочисленнымъ образамъ античной миѳологической и пасторальной поэзіи.

Въ эту переходную эпоху въ области драматическаго искусства наблюдается борьба двухъ теченій:—1) послѣдователей Gil Vicente и его, такъ сказать, готической комедіи, 2) школьныя подражательныя комедіи Ренессанса.

Примирителемъ этихъ двухъ направленій является самый крупный поэтъ эпохи Камоэнсъ.

Въ творчествѣ Камоэнса оба элемента налицо.

Реалистическая національная комедія получаетъ свое развитіе—болѣе тонкая и изящная кисть, реалистическіе образы, болѣе углубленные и цѣльные, придаютъ большую значительность, цѣнность, но не измѣняютъ самой основы бытовой комедіи, созданной Gil Vicente.

Строгая форма, опредѣленная умѣлая композиція, наличность всѣхъ элементовъ поздне-римской комедіи въ развитіи пьесы, сюжеты, взятые изъ античности—все это результатъ вліянія школьной комедіи, болѣе живой и самостоятельной.

Итакъ, передъ нами новое созданіе—національное по духу, классическое по структурѣ—въ комедіяхъ Камоэнса. Это удачное соединеніе двухъ, на первый взглядъ непримиримыхъ элементовъ, примѣнено авторомъ въ его трехъ любопытныхъ комедіяхъ: „Филоделіо", „Амфитріоны" и „Царь Селевкъ".

Содержаніе двухъ послѣднихъ взято изъ античной жизни. „Амфитріоны", передѣлка извѣстной комедіи Плавта, и черпаетъ свой комизмъ изъ забавнаго положенія Амфитріона, образъ котораго принялъ Юпитеръ, чтобъ удовлетворить свою страсть къ Алкменѣ, супругѣ обманутаго мужа. „Царь Селевкъ" изображаетъ великодушнаго отца (царя Селевка), уступающаго сыну, безнадежно влюбленному въ мачеху, жену, для спасенія его жизни.

Сюжетъ третьей комедіи „Филоделіо" заимствованъ изъ незначительной средневѣковой новеллы; это—банальная повѣсть о двухъ царскихъ дѣтяхъ, воспитанныхъ пастухами, и узнанныхъ на почвѣ довольно сложной любовной интриги.

Какъ видно, не тутъ заключается оригинальность комедіи.

Но уже въ выборѣ двухъ первыхъ сюжетовъ любопытенъ аморализмъ, беззастѣнчивость Реннесанса, съ его языческимъ торжествомъ плоти, его откровеннымъ отношеніемъ къ самымъ скользкимъ темамъ.

Гораздо интереснѣе еще живописаніе дѣйствующихъ лицъ въ этихъ произведеніяхъ. Передъ нами проходятъ короли, рыцари, оруженосцы, дамы, субретки, пастухи, и каждая фигура обладаетъ особымъ, одной лишь ей свойственнымъ характеромъ. Нигдѣ эти фигуры не сбиваются на каррикатуру или шаржъ—это не отдѣльные кроки изъ жизни, а не лишенныя сложности личности съ разнообразными оттѣнками.

Стиль комедіи всюду выдержанъ. Прекрасные стихи, преимущественно формы романса, красочная и легкая проза, порой украшенная остроумными цитатами, всюду употреблены кстати и на нужномъ мѣстѣ. Иностранныя слова значительно рѣже встрѣчаются, чѣмъ въ комедіяхъ Vicente, и часто служатъ вящему комизму ситуаціи. Діалогъ всюду блестящъ и изобилуетъ pointe'ами; мѣстами же на ряду съ разнообразными формами театральной искусственности нѣкоторыя сценки изъ жизни поражаютъ своей законченностью и реализмомъ.

Всѣ три комедіи совпадаютъ въ одномъ отношеніи.

Подъ мнимой античной формой или формой средневѣковой новеллы—рядъ разнообразныхъ картинъ самыхъ различныхъ слоевъ общества XVI вѣка, эпохи Мануэля и Іоанна—эти боги и герои, эти пастухи и крестьяне—переодѣтые вельможи гуманистическаго двора, выражающіе свои мысли, страсти, чувства или обрывки изъ жизни ихъ челяди, подмѣченные въ ихъ живописныхъ и затѣйливыхъ формахъ.

Но этимъ исчерпывается сходство трехъ произведеній.

Каждое изъ нихъ образецъ отличнаго стиля, отъ каждой изъ нихъ зарождается особый видъ драматическаго творчества.

„Филоделіо" комедія лирическая и исполненная особымъ аристократизмомъ. Передъ нами утонченнѣйшія событія изъ

жизни придворныхъ кавалеровъ и дамъ со всѣми оттѣнками, полутонами, изысканностью мысли и чувствъ. Это—скрещивающіяся реплики, заостренныя и искусственныя. Пастухи и вельможи одинаково изящно выражаютъ чувствованія придворныхъ Мануэля. Этотъ драматизированный лиризмъ, не вполнѣ заслоняя реалитическую манеру живописанія, дѣлаетъ „Филоделіо" одной изъ первыхъ (хронологически) драмъ того высокаго стиля лиризма, часто въ ущербъ другимъ требованіямъ драматической необходимости, который впослѣдствіи нашелъ самое замѣчательное выраженіе въ драмахъ испанца Кальдерона.

„Амфитріоны"—совсѣмъ въ другомъ духѣ. Это задорная и хлесткая сатира, вписанная въ кадры античности Возрожденія, беззастѣнчивой и жизнерадостной, это рядъ эпиграммъ колкихъ и мѣткихъ.

Рядъ яркихъ фигуръ, господъ и слугъ—нѣжная Алкмена и благородный Амфитріонъ, хитрая служанка Bromia и chef d'oeuvre комизма—придурковатый Sosea, вплоть до эпизодической фигуры капитана—все это фигуры мольеровскаго реализма, движенія, полноты и красочности. Остроуміе положеній и qui pro quo, удачное примѣненіе испанскаго языка, діалоги полные неожиданности, эпизодически удачно и къ мѣсту вставленные куплеты и оживленное дѣйствіе—все это придаетъ сатирѣ подлинный характеръ драматическаго комизма.—Достаточно обратиться къ этимъ діалогамъ (чаще всего между Sosea и Меркуріемъ), гдѣ въ остроумныхъ репликахъ схватывается метафора, фраза, порой простое восклицаніе, и ихъ обращаютъ противъ того, кто ихъ произнесъ, либо заставляютъ сказать то, чего не было въ мысли говорить, находя безчисленные источники комизма въ богатыхъ ресурсахъ самаго языка.

Эта комедія самая живая и, пожалуй, совершенная изъ комедій Камоэнса.

Не менѣе интересна, хотя опять иного характера, третья комедія—„Царь Селевкъ".

Лиризму эпохи, воплощенному въ Филоделіо, этой лирической концепціи (если позволено такъ выразиться) душевныхъ

настроеній своего вѣка и сатирическому, насмѣшливому къ нимъ отношенію въ „Амфитріонахъ“—здѣсь въ этой комедіи противопоставляется изображеніе внѣшней жизни эпохи, обстановки во всѣхъ ея деталяхъ, той декораціи, гдѣ проектировалась, какъ античная стилизація, такъ и средневѣковыя реконструкціи.

„Царь Селевкъ“ комедія, вставленная въ рамки придворной жизни вельможи Донъ-Мануэля:—первая и послѣдняя сцена—это домашняя обстановка знатнаго человѣка, окруженнаго шутами и слугами, потѣшающими острыми словечками господина. Красочно и подробно вырисовываетъ авторъ любопытный intérieur, давая полную картину обстановки домашнихъ спектаклей—слѣдующая за этимъ введеніемъ пьеса нарочито трактована въ любительскихъ, нѣсколько наивныхъ тонахъ, немного неумѣлой, намѣренно примитивной композиціи, гдѣ такъ и просвѣчиваютъ сквозь маски и театральныя одежды, комедіанты вѣка, забавляющіе богатаго барина. Эта искусственная неумѣлость, какъ бы пародія на лиризмъ высокихъ сюжетовъ, преломленіе античности въ исполненіи актеровъ XVI вѣка, своего рода неоцѣнимый и быть можетъ единственный памятникъ эпохи.

Тремя комедіями ограничиваются драматическія произведенія Камоэнса. Рядъ самыхъ разнообразныхъ причинъ помѣшалъ его дальнѣйшей работѣ въ этомъ направленіи.

Разнообразіе, разнохарактерность и другія несомнѣнныя достоинства трехъ дошедшихъ до насъ образцовъ заставляютъ особенно жалѣть, что этотъ трудъ не былъ продолженъ и развитъ самимъ авторомъ.

Послѣ же него наступаетъ крушеніе политическаго могущества страны, а вмѣстѣ съ нимъ продолжительный упадокъ и затишье во всѣхъ областяхъ духовной жизни.

М. ЖИРМУНСКІЙ.

## ПРАВДИВАЯ, НО МАЛОВѢРОЯТНАЯ ИСТОРІЯ О ТАИНСТВЕННОМЪ ПОСѢЩЕНІИ ОДНОЙ ОСОБОЙ ЗНАТНАГО РОДА РЕДАКЦІИ МАЛОИЗВѢСТНАГО ЖУРНАЛА, НАХОДЯЩАГОСЯ НА ПЛОЩАДИ КАЗАНСКАГО СОБОРА, О ЛИСТКАХЪ, ОСТАВЛЕННЫХЪ НА РЕДАКЦІОННОМЪ СТОЛѢ, ОБЪ УЧЕНОМЪ ПЕДАНТѢ ВЪ КОРИЧНЕВОМЪ ФРАКѢ, О НѢКОТОРЫХЪ ОСОБЕННОСТЯХЪ НАШИХЪ ТОЛСТЫХЪ ЖУРНАЛОВЪ И О ДРУГИХЪ СОБЫТІЯХЪ, ДОСТОЙНЫХЪ БЫТЬ РАСКРЫТЫМИ.

Наши строгіе критики и ученые всюду и во что бы то ни стало стараются доказать читателямъ свою ненависть ко всему чудесному. Сказки и прочій романтически-таинственный вздоръ долженъ только услаждать слухъ дѣтей, говорятъ они, и чудесному позволяютъ появляться на страницахъ газетъ и журналовъ только одинъ разъ въ году. Тогда изъ редакціонныхъ корзинъ вытряхивается всякая заваль и литературная дрянь и съ помощью ножницъ и клея изготовляются рождественскіе разсказы.

Но сама природа, совсѣмъ не считаясь съ просвѣщеннымъ мнѣніемъ господъ критиковъ, полагаетъ, что неопредѣленно-безконечное въ мірѣ видимомъ неизмѣнно пребываетъ и туманно-религіозное міроощущеніе, какъ-то невольно заполняетъ все существо человѣка, наканунѣ рождественскихъ праздниковъ.

Отряхнувъ дырявыя шубы отъ снѣга и освободивъ шеи отъ длинныхъ шерстяныхъ шарфовъ, редакторы въ полномъ составѣ входятъ въ холодное палаццо на мансардѣ и видятъ. На редакціонномъ столѣ, заваленномъ корректурами, лежитъ манускриптъ въ формѣ свитка, стянутый шелковымъ шнуромъ, на концахъ котораго красуется фамильная печать дома графовъ Гоцци.

Торжественно сломавъ печать и развязавъ шнуръ, редакторы одного малоизвѣстнаго журнала были поражены такимъ необычайнымъ зрѣлищемъ: свитокъ распался и на полъ небольшой комнаты полетѣли листки желтоватой бумаги, исписанные мелкимъ почеркомъ съ завитками.

* * *

Я совершилъ чрезмѣрно долгое путешествіе въ вашъ городъ и не раскаиваюсь.

Площади, покрытыя снѣгомъ, прямолинейныя улицы, освѣщенныя сквозь туманъ блѣднымъ свѣтомъ электрическихъ фонарей, каріатиды на многихъ домахъ, чудесная рѣка, исчезающая подъ ледяную кору на четыре мѣсяца — все это любезно моему сердцу и соотвѣтствуетъ моему вкусу и склонностямъ.

Я прошу васъ, скажите вашей театральной публикѣ, глаза которой испорчены новымъ способомъ театральнаго освѣщенія, скажите публикѣ, передъ которой разыгрываются комедіантами незначительныя пьесы вашихъ поэтовъ, озабоченныхъ утолщеніемъ кошельковъ, скажите ей, что вашъ городъ располагаетъ къ созданію и расцвѣту сценическаго искусства, котораго у васъ сейчасъ нѣтъ и въ поминѣ.

Здѣсь, какъ нигдѣ, могутъ прозвучать маски итальянской импровизованной комедіи, которую я такъ люблю и

роль которой была такъ значительна въ расцвѣтѣ мнсгихъ театральныхъ эпохъ.

Знаю я, ваши строгіе критики и ученые педанты въ коричневыхъ фракахъ, охотно печатаемые на страницахъ вашихъ толстыхъ журналовъ, еще разъ будутъ упрекать меня въ отсталости и въ защитѣ традиціонныхъ аристократическихъ идеаловъ отъ свободомыслія новаго времени. Они припишутъ мнѣ такія дѣянія, которыя я не только не совершалъ, и слова, которыя я не только не произносилъ, но которыя никогда даже не посѣщали извилинъ моего мозга.

Эти господа, ученые гораздо болѣе, чѣмъ слѣдуетъ, будутъ такъ разсуждать обо мнѣ и кричать на всѣхъ перекресткахъ.

Слѣпота, ограниченность круга идей, плохое знаніе итальянскаго языка моихъ переводчиковъ и послѣдователей внушили несчастную мысль какимъ-то чудакамъ считать меня, графа Карло Гоцци, обладателемъ чудесной палочки театральнаго мага, которая заставляетъ звѣрей говорить стихами, князей разъѣзжать на морскихъ чудовищахъ и проливать слезы величиною съ орѣхъ.

Все это вздоръ, чепуха и наглое издѣвательство, говорятъ они, и не согласуются съ тончайшими выводами ихъ ученой премудрости!

Я театральный магъ? Ничего подобнаго. Только случай привелъ меня въ театръ, который я рѣшилъ почему-то использовать, какъ арену для преступнаго удовлетворенія своихъ политическихъ страстей. Я диллетантъ и не умѣю искренно вѣрить въ чудесное. Какой я писатель, я графоманъ и болѣе ничего. Въ дѣтствѣ я усвоилъ дурную привычку читать и чтить Виргилія и сонеты Петрарки. Какъ въ дни моей юности, такъ и на закатѣ дней моихъ эта па-

губная страсть, получившая свое развитіе еще въ раннемъ дѣтствѣ, изрѣдка овладѣвала мною и плоды ея, говорятъ они, мы тоже знаемъ: чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія происхожденія моихъ десяти театральныхъ сказокъ, сами сказки и безполезныя воспоминанія—вотъ и все печальное наслѣдство титулованной графоманіи.

Всю свою жизнь провелъ я, вѣчно нуждающійся въ деньгахъ, въ нескончаемыхъ тяжбахъ, злобно завидуя Гольдони и Кьяри, этимъ подлиннымъ мастерамъ пера и театра, которые за свои таланты не только заслуживали вѣнки, но и получали золотыя и серебряныя монеты. Наряду съ графоманіей во мнѣ уживалась раздражительная брезгливость дряхлѣющаго старика. Я совсѣмъ не интересовался театромъ, какъ объ этомъ, неизвѣстно почему, трубятъ подъ удары барабана странные чудаки.

Я былъ незначительный по таланту политическій дѣятель и вѣчно доносилъ на плебеевъ. Въ твореніяхъ Гольдони я видѣлъ лишь только проявленіе ненавистной мнѣ французской мысли.

Мои слова, сказанныя о французскомъ театрѣ и о значеніи Мольера для французской комедіи, и мое происхожденіе, я знаю, заставятъ васъ повѣрить мнѣ и стать на защиту моихъ попранныхъ чьей-то жестокой рукою литературныхъ достоинствъ.

Да, что я говорю? Возьмите съ вашихъ книжныхъ полокъ мое собраніе сказокъ и три тома „безполезныхъ воспоминаній“ и тамъ вы найдете, что я есть, какъ я любилъ театръ и какъ я понятъ нѣкоторыми изъ вашихъ современниковъ...

* * *

Не скроемъ отъ васъ, любезный читатель, что мы были несказанно обрадованы и польщены посѣщенiемъ нашей старомодной редакцiи столь знатной особой, какъ гр. Карло Гоцци. Окаменѣвъ, мы недоумѣвали, какiя столь значительныя и особо важныя событiя заставили графа покинуть жилище мрачнаго Адеса и посѣтить насъ. Какъ вдругъ холодный воздухъ нашей мансарды разрѣзала мелодiя надтреснутаго колокольчика и человѣкъ въ шубѣ, не менѣе дырявой, чѣмъ наши, къ тому же закутанный башлыкомъ, протирая очки— трудно было разглядѣть золотыя ли они—подалъ намъ свѣжеотпечатанный номеръ „Сѣверныхъ Записокъ".

Э! сказалъ кто-то въ комнатѣ. Э! многозначительно запѣлъ самоваръ. Э! отозвался вѣтеръ въ печкѣ. Э! прошелестѣли старыя афиши на стѣнѣ.

И подъ звуки этого импровизованнаго оркестра, мы отправились къ полкамъ, взяли груду книгъ въ старинныхъ переплетахъ, разложили ихъ на столѣ и склонили свои головы надъ ними, вооружившись, каждый соотвѣтственно своему возрасту: моноклемъ, очками, лорнетомъ и лупой (лишь одинъ Вольмаръ Люсцинiусъ уткнулся въ оконное стекло и долго смотрѣлъ вслѣдъ удалявшейся фигурѣ почтальона). Но не успѣли мы окунуться въ дебри научности, какъ вѣщiя строки сами собою поплыли къ намъ въ руки. Все остальное додѣлала пишущая машинка.

ЛЮБЕЗНЫЯ НАШЕМУ СЕРДЦУ СТРОКИ, НА КОТОРЫЯ МЫ ВОЗЛАГАЕМЪ ЗАМАНЧИВЫЯ НАДЕЖДЫ ОПРОВЕРГНУТЬ ИМИ МНОГIЯ НЕСПРАВЕДЛИВЫЯ МНѢНIЯ, ВЗВОДИМЫЯ НА ЧЕЛОВѢКА НАМЪ ПАМЯТНАГО И ДОРОГОГО...

(*Продолженiе слѣдуетъ*).

* * *

# КЪ ВОПРОСУ О ТЕОРІИ СЦЕНИЧЕСКОЙ КОМПОЗИЦІИ [1]).

## I.

Ряды чиселъ въ театрѣ имѣютъ магическое значеніе.

Тѣ или иныя числовыя сочетанія не только опредѣляютъ сценическій рисунокъ mise en scène, но и предустанавливаютъ тотъ или иной характеръ развитія сценическаго дѣйствія.

Чередованіе чета и нечета въ порядкѣ слѣдованія театральныхъ персонажей представляетъ собою одинъ изъ самыхъ значительнѣйшихъ театральныхъ законовъ, если только самъ театръ допускаетъ существованіе какихъ-либо законовъ.

---

1) Предлагаемыя ниже вниманію читателя замѣтки о нѣкоторыхъ вопросахъ по теоріи сценической композиціи не претендуютъ ни на цѣльность, ни на законченность. Онѣ представляютъ собою отчасти рефлективную запись отдѣльныхъ бесѣдъ автора съ участниками „Студіи“ В. Э. Мейерхольда, а отчасти являются результатомъ его режиссерскихъ работъ. Авторъ этихъ замѣтокъ надѣется, что со временемъ онъ еще разъ вернется къ здѣсь затрагиваемымъ имъ вопросамъ по теоріи сценической композиціи, тѣмъ болѣе, что самъ предметъ еще достаточно не оцѣненъ, точно также, какъ и его переспективы, цѣли и значеніе для сценическаго искусства вообще и для русскаго въ частности.

Два ряда чиселъ: [1])

1, 3, 5, 7, 9, 11, 13 . . . . . . .

2, 4, 6, 8, 10, 12, 14. . . . . . . .

каждому изъ этихъ чиселъ при сценической разверсткѣ соотвѣтствуетъ сценическое построеніе, вполнѣ согласное съ его числовымъ значеніемъ.

Тремъ соотвѣтствуетъ представленіе о сценическомъ треугольникѣ; четыремъ—о прямоугольникѣ и т. д.

Сравнивая числа перваго ряда съ числами второго, не трудно замѣтить, что первыя имѣютъ сценическія аналогіи, представляющія собою многоугольникъ съ нечетнымъ числомъ сторонъ, а вторымъ соотвѣтствуютъ начертанія сценическихъ многоугольниковъ, число сторонъ которыхъ будетъ четнымъ.

Различіе между числами перваго и второго ряда состоитъ въ томъ, что послѣднія при сценической разверсткѣ требуютъ приложенія системы параллельныхъ линій.

Если четъ и нечетъ, какъ таковые, важны для статики, то значительно бо̀льшее значеніе имѣютъ ихъ чередованія, такъ какъ лишь только они одни существенно вліяютъ на различныя измѣненія въ динамикѣ сценическихъ построеній.

Одну изъ главныхъ частей послѣдней составляетъ ученіе о болѣе или менѣе выгодныхъ сценическихъ сочетаніяхъ.

Послѣднее же можетъ быть разрѣшено только съ помощью разсмотрѣнія закона чередованія чета и нечета.

Допустивъ на сценической площадкѣ пребываніе двухъ театральныхъ персонажей, прослѣдимъ теперь, какъ отра-

---

[1]) Эти два ряда чиселъ слѣдуетъ считать основными. Кромѣ нихъ существуютъ и другіе—парные

$$\begin{cases} 2,\ 6,\ 10,\ 14,\ 18\ \ldots\ldots = 2.1,\ 2.3,\ 2.5,\ 2.7,\ 2.9 \\ 4,\ 8,\ 12,\ 16,\ 20\ \ldots\ldots = 2.2,\ 2.4,\ 2.6,\ 2.8,\ 2.10. \end{cases}$$

$$\begin{cases} 3,\ 9,\ 15,\ 21\ \ldots\ldots = 3.1,\ 3.3,\ 3.5,\ 3.7 \\ 6,\ 12,\ 18,\ 24\ \ldots\ldots = 3.2,\ 3.4,\ 3.6,\ 3.8. \end{cases}$$

Ихъ сценическое значеніе сводится къ удвоенію или утроенію первичныхъ построеній, къ декоративному способу украшенія остова сценической композиціи.

зится на развитіи дѣйствія появленіе бо́льшаго количества комедіантовъ. Нѣтъ сомнѣнія, что появленіе любого числа новыхъ актеровъ подвинетъ развитіе дѣйствія впередъ и приблизитъ его къ развязкѣ. Но качественная разница будетъ значительной въ зависимости отъ того, какое будетъ число комедіантовъ, появившихся вновь передъ зрителями на сценической площадкѣ: четное или нечетное?

Нечетъ болѣе способствуетъ развитію напряженности сценическаго дѣйствія, чѣмъ четъ. Нечетъ развиваетъ дѣйствіе, повышая степень его напряженности. Онъ вводитъ въ создавшееся первичное сценическое положеніе конфликтъ,— основной элементъ всякаго театральнаго представленія.

Четъ же, собственно говоря, не столько развиваетъ дѣйствіе, сколько его или усложняетъ, вводя въ сценическую композицію новую тему, параллельную основной, или украшаетъ его чисто декоративнымъ образомъ [1]).

Дальнѣйшія чередованія чета и нечета въ порядкѣ слѣдованія театральныхъ персонажей продолжаются до тѣхъ поръ, пока не будетъ использована до конца основная тема и не будутъ исчерпаны всѣ средства театральной выразительности. Затѣмъ слѣдуетъ моментъ наибольшей напряженности дѣйствія. На сценической площадкѣ появляется театральный персонажъ, имѣющій магическое значеніе, который и оканчиваетъ дѣйствіе, дѣлая невозможнымъ дальнѣйшее развитіе основной темы.

---

[1]) Если мы попробуемъ составить графическую скалу измѣненія напряженности дѣйствія той или иной сценической композиціи, то появленіе нечетнаго персонажа будетъ сопровождаться устремленіемъ линіи вверхъ, а четнаго внизъ.

Намъ не представляется возможнымъ существованіе такой сценической композиціи, которая была бы вся основана на чередованіи однихъ лишь четныхъ сочетаній. Дѣлаемъ оговорку: здѣсь дѣло идетъ только объ отвлеченныхъ схематическихъ положеніяхъ. Въ любомъ театрѣ возможно появленіе пьесы, выходы дѣйствующихъ лицъ которой будутъ всегда парными. Въ этомъ случаѣ имѣется налицо или особое построеніе діалога или вводится въ дѣйствіе пьесы театральный приборъ (аксесуаръ) разсматриваемый, какъ самостоятельный театральный персонажъ.

Изъ этого слѣдуетъ, что нечетныя сочетанія являются болѣе выгодными, чѣмъ четныя, точно также, какъ достоинствомъ сценической композиціи должно служить условіе, чтобы въ заключительной сценѣ она бы обладала нечетнымъ числомъ театральныхъ персонажей.

Разбирая значеніе чиселъ для искусства театра, невольно возникаетъ мысль о возможности существованія особаго самостоятельнаго предмета, который былъ бы всецѣло занятъ разсмотрѣніемъ вопроса о вліяніи чета и нечета на развитіе дѣйствія, и, который могъ бы быть названъ теоріей сценической композиціи.

Помимо этого основного вопроса, ея компетенціи должно подлежать обсужденіе цѣлаго ряда другихъ, имѣющихъ соприкосновеніе, какъ съ архитектоникой сценическихъ построеній, такъ и съ принципами устройства театральныхъ зданій [1]).

Что же касается метода, которымъ слѣдуетъ пользоваться, занимаясь теоріей сценической композиціи то такой, весьма вѣроятно, долженъ быть методомъ отвлеченія или крайней схематизаціи. Съ помощью него можно установить обобщенія, обладающія простотой построенія и исключительною наглядностью. Для достиженія послѣдней полезно пользоваться показательными графическими схемами и скалами.

---

[1]) Вотъ нѣкоторые изъ нихъ:

a) Зависимость всякой сценической композиціи отъ той площадки, гдѣ она разыгрывается комедіантами. Та или иная сценическая площадка уже предопредѣляетъ извѣстныя, только ей свойственныя, числовыя сочетанія и чередованія чета и нечета.

b) Особенности сценической площадки опредѣляются характеромъ архитектуры даннаго театральнаго помѣщенія.

c) Различные способы развитія напряженности сценическаго дѣйствія основной темы.

Линія наименьшаго сопротивленія или простая интрига.

Линія наибольшаго сопротивленія или перекрещивающаяся интрига.

d) Способы украшенія сценическаго остова различными средствами театральной выразительности.

Роль и значеніе театральныхъ приборовъ.

e) Вліяніе темпа на характеръ сценическихъ сюжетовъ.

Теорія предустановленныхъ темповъ.

## II.

Приступая къ практическимъ работамъ по теоріи сценической композиціи, слѣдуетъ помнить о существенномъ различіи между сценическимъ мотивомъ и сценическимъ сюжетомъ [1]. Тѣмъ болѣе, что съ этими двумя понятіями тѣсно связано представленіе о бо̀льшей или меньшей напряженности сценическаго дѣйствія, этого мѣрила достоинства той или иной сценической композиціи.

Одна и та же тема можетъ составлять содержаніе и сценическаго сюжета и сценическаго мотива. Различіе между ними обнаруживается только при сценической разверсткѣ схематическаго остова данной композиціи.

Сценическій мотивъ и сюжетъ различаются между собою количествомъ времени.

Сценическій сюжетъ можетъ существовать только въ опредѣленномъ промежуткѣ времени.

Сценическій же мотивъ не ограниченъ временемъ и съ его понятіемъ сочетается представленіе о безконечности.

Сценическій сюжетъ, развивая основную тему, всегда пытается использовать ее до конца. Онъ требуетъ, чтобы основная тема въ его интерпретаціи имѣла три части: завязку, развитіе интриги и развязку. Причемъ послѣдняя понимается, какъ моментъ, обладающій исключительной напряженностью дѣйствія. Такимъ образомъ сценическій сюжетъ стремится къ законченности и формальному оправданію своихъ конструктивныхъ особенностей.

Сценическій мотивъ не преслѣдуетъ этихъ цѣлей. Центръ тяжести въ немъ перенесенъ съ развитія дѣйствія на мастерство сценической игры его исполнителей. Онъ не имѣетъ

---

[1]) Помимо сценическаго сюжета и сценическаго мотива въ теоріи сценической композиціи существуетъ понятіе о сценической формулѣ. Примѣрамъея можетъ служить всѣмъ извѣстное взаимоотношеніе: Арлекинъ, Пьеро и Коломбина. Всякій сценическій сюжетъ можетъ быть сведенъ посредствомъ сокращенія числа театральныхъ персонажей къ сценической формулѣ.

ни начала, ни конца и въ любую минуту безъ всякаго затрудненія можетъ быть прерванъ. По своей сущности онъ представляетъ собою танецъ и только танецъ.

## III.

Опредѣленные театральные персонажи и число ихъ въ значительной мѣрѣ вліяютъ на развитіе дѣйствія сценическаго сюжета и измѣняютъ такъ или иначе его характеръ.

### Примѣръ.

### Разверстка сценическаго сюжета.

Тема: воровство. Число театральныхъ персонажей: 5.

Эта тема, разрабатываемая, какъ сценическій сюжетъ, обязываетъ, чтобы театральные персонажи, ее исполняющіе, раздѣлялись на три категоріи [1]).

I тѣ, кто крадетъ . . . . . . $\alpha$ [2]).
II тѣ, у кого крадутъ . . . . . $\beta$
III тѣ, кто наказываетъ . . . . $\gamma$

При числѣ пяти театральныхъ персонажей здѣсь возможны только три комбинаціи.

---

[1]) Несоблюденіе этого условія влечетъ къ тому, что сценическій сюжетъ замѣняется сценическимъ мотивомъ. Дѣйствительно, что иное, какъ не сценическій мотивъ представляютъ собою эти сценическія построенія:

$\alpha + \beta + \beta + \beta + \beta$
$\alpha + \alpha + \alpha + \alpha + \beta$
$\alpha + \gamma + \gamma + \gamma + \gamma$
$\alpha + \alpha + \alpha + \alpha + \gamma$
$\beta + \gamma + \gamma + \gamma + \gamma$
$\beta + \beta + \beta + \beta + \gamma$

[2]) Условное обозначеніе персонажей каждой изъ названныхъ категорій.

### Первая комбинація.

Роли распредѣлены: $2\alpha + 2\beta + \gamma$.

На основаніи закона чередованія чета и нечета въ заключительной сценѣ, въ моментъ исключительной напряженности сценическаго дѣйствія персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\alpha + \beta + \gamma + \beta + \alpha \quad \text{или} \quad \beta + \alpha + \gamma + \alpha + \beta$$

Въ этихъ обоихъ сценическихъ построеніяхъ, въ центрѣ, которыхъ находится тотъ, кто наказываетъ, выражена идея античнаго театра, идея рока, неизмѣнно преслѣдующаго и карающаго виновныхъ.

### Вторая комбинація.

Роли распредѣлены: $2\beta + 2\gamma + \alpha$.

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\beta + \gamma + \alpha + \gamma + \beta \quad \text{или} \quad \gamma + \beta + \alpha + \beta + \gamma.$$

Находящаяся въ центрѣ этихъ обоихъ сценическихъ построеній фигура театральнаго вора, здѣсь выражаетъ идею романтическаго театра, идею аморализма.

### Третья комбинація.

Роли распредѣлены: $2\alpha + 2\gamma + \beta$.

Въ заключительной сценѣ персонажи будутъ размѣщены такъ:

$$\alpha + \gamma + \beta + \gamma + \alpha \quad \text{или} \quad \gamma + \alpha + \beta + \gamma + \alpha.$$

Въ центрѣ этихъ обоихъ сценическихъ построеній находится торжествующая фигура того, кого обокрали. Здѣсь выражена идея психологическаго театра, становящаяся понятной зрителямъ только съ помощью средствъ, чуждыхъ театру, какъ-то: настроеніе, сожалѣніе и т. п.

Весьма понятно, что изъ всѣхъ трехъ комбинацій послѣдняя—наименѣе выгодная въ планѣ развитія напряженности сценическаго дѣйствія и приближается поэтому къ сценическому мотиву.

Дѣйствительно, развѣ можетъ въ подлинномъ театральномъ представленіи оканчивать дѣйствіе торжествующая фигура самодовольнаго обывателя?

ВЛ. Н. СОЛОВЬЕВЪ.

## HOFFMANIANA

### I.

### Э. Т. А. ГОФФМАНЪ НА СЦЕНѢ.

Единственное, да и то неоконченное произведеніе въ драматической формѣ,—но какъ много дано для театра, для интересной сценической работы!

Не даромъ въ творчествѣ Гоффмана слились Калло и Гоцци.

„Принцесса Бландина“—слабѣйшее произведеніе Гоффмана. Такъ думалъ самъ авторъ, исключая пьесу изъ Крейслеріаны и не заканчивая ее, такъ думали изслѣдователи, иногда даже не упоминая о ней. А между тѣмъ здѣсь подсказаны такіе интересные планы постановки, возможность сценическаго творчества „въ манерѣ Калло“, причемъ для режиссера неизбѣжно руководство пріемами Гоцци, ибо въ этомъ своемъ драматическомъ отрывкѣ Гоффманъ такъ близко подходитъ къ итальянскому сказочнику.

Произведеніе было задумано не въ видѣ самостоятельной пьесы, а какъ вставка въ одинъ изъ разсказовъ Крейслеріаны. Въ первоначальномъ видѣ эта связь была такова:

У капельмейстера Крейслера собрались его друзья—Ликующій, Недовольный, Равнодушный, Путешествующій энтузіастъ... Всѣ они—своего рода маски, а не живыя лица.

Ликующій, послѣ мрачнаго фантазированія Крейслера подъ звуки аккордовъ, предлагаетъ прочесть собравшимся первый актъ фантастической пьесы, планъ которой обсуждался имъ вмѣстѣ съ Крейслеромъ.

Въ содержаніи извѣстнаго намъ отрывка—несомнѣнная близость къ Гоцци, особенно къ его „Турандотъ"; „Принцесса Бландина — видоизмѣненная Турандотъ". Но сейчасъ для насъ интереснѣе содержанія тѣ возможности постановки, какія открываются при внимательномъ чтеніи „Бландины" въ связи съ знаніемъ общаго характера творчества Гоффмана.

Здѣсь мнѣ хотѣлось бы намѣтить планъ одной изъ возможныхъ постановокъ этого отрывка, планъ, безусловно, очень субъективный, но подсказанный театральными теоріями самого Гоффмана, а также и тѣмъ, что въ этомъ произведеніи особенно четко, какъ мнѣ кажется, сказывается сочетаніе манеръ Калло и Гоцци, какимъ достаточно сильно проникнуто творчество Гоффмана.

При постановкѣ очень существенно возстановить связь пьесы съ Крейслеріаной—онѣ будутъ оттѣнять одна другую. Это можетъ быть достигнуто углубленіемъ сцены и построеніемъ просценіума. На послѣднемъ, въ разныхъ углахъ, разбросаны фигуры друзей Крейслера, въ позахъ, соотвѣтствующихъ ихъ прозвищамъ. Самъ Крейслеръ, въ халатѣ и колпакѣ, съ преувеличенно-длинной трубкой, сидитъ у фортепьяно въ облакахъ дыма. У него немного безумный видъ. Представленіе начинается аккордами Крейслера, его фантазированіемъ, доходящимъ до безумія.

Въ этой предварительной сценѣ дѣйствіе представляетъ собой лишь инсценировку разсказа, которая заключается предложеніемъ Ликующаго прочесть пьесу. Отступленіе отъ

разсказа лишь въ томъ, что, вмѣсто чтенія, пьеса разыгрывается на сценѣ.

Когда начинается чтеніе-дѣйствіе, фигуры друзей застываютъ въ своихъ гротесковыхъ позахъ. Только Крейслеръ поддерживаетъ около себя облако дыма и съ возрастающей ироніей глядитъ на сцену. Онъ сидитъ все время у фортепьяно, нѣкоторые изъ его друзей въ креслахъ, другіе на низкой перегородкѣ, отдѣляющей просценіумъ отъ сцены, за этой перегородкой рампа, большая суфлерская будка. Двѣ безмолвныя, большія фигуры смотрятъ на сцену, стоя у рампы, на разныхъ концахъ ея.

Разговоръ этихъ лицъ на просценіумѣ ведется при свѣтѣ въ зрительномъ залѣ; когда же начинается чтеніе-дѣйствіе, свѣтъ въ залѣ тушится, и эти фигуры, застывшія въ своихъ условно-гротесковыхъ позахъ, должны казаться огромными тѣнями на фонѣ ярко освѣщенной сцены, онѣ должны напоминать фигуры передняго плана у Калло—на его „Вѣерѣ", „Турнирѣ во Флоренціи", „Primo intermedio". . . .

А на освѣщенной сценѣ въ это время развертывается дѣйствіе, характерныя черты котораго— очень быстрый темпъ, условность въ стилѣ итальянской комедіи масокъ, движенія въ ритмѣ и острая въ своей выразительности мимика. Въ исполненіи надо избѣжать характерной для комиковъ dell'arte грубости, памятуя, что здѣсь не преувеличенная пародія, а легкая иронія, которая и должна быть бережно подана. Не долженъ быть забытъ и характеръ той „театральности", о которой мечталъ Гоффманъ.

Дѣйствіе должно быть отнесено по возможности дальше, въ глубину сцены: маленькія фигуры сцены и огромныя просценіума должны—для зрителя—контрастировать, должно

повториться взаимоотношенiе двухъ плановъ Калло. Такой же контрастъ долженъ быть проведенъ и въ тонахъ—темный спокойный тонъ на просценiумѣ, въ его обстановкѣ и въ костюмахъ клубистовъ (доминировать долженъ коричневый съ темнымъ сѣро-зеленымъ, такимъ мнѣ представляется тонъ Cis-moll),—а на сценѣ яркiе, отчасти кричащiе тона ширмъ, костюмовъ, аксессуаровъ.

Контрастъ и въ звукахъ—немного приглушенный тонъ разговора друзей и звонкiй тонъ сцены (рѣзвость и четкость итальянскихъ масокъ).

Вотъ планъ, въ какомъ хочется видѣть этотъ небольшой отрывокъ.

Я не коснулся совершенно деталей постановки самой „Принцессы Бландины", указавъ лишь общiй характеръ постановки, потому что детали могутъ вылиться лишь изъ дальнѣйшей разработки даннаго здѣсь намека на экспозицiю. Мнѣ кажется, что, исходя изъ этихъ общихъ положенiй, можно достаточно ясно представить себѣ, въ какомъ видѣ долженъ зажить на сценѣ этотъ отрывокъ—къ нему хочется примѣнить то, о чемъ мечталъ страдающiй Директоръ театра,—ту условность постановки на упрощенной сценѣ, ту гармонiю тоновъ и тотъ ритмъ движенiй, о которыхъ постоянно твердилъ Гоффманъ. И со сцены зачаровать публику этой маленькой, глубоко-иронической сказкой—не малая заслуга передъ тѣмъ, кто такъ любилъ искусство театра.

Сергѣй Игнатовъ.

II.

Э. Т. А. Гоффманъ. Принцесса Брамбилла. (Каприччіо во вкусѣ Калло). Перев. съ нѣмецкаго бар. Я. Энгельгардтъ. Изд—во К. Ф. Некрасова. М. 1915. Цѣна 75 коп.

1.

Классикъ безъ мертвенности, вѣчно живой, не утратившій съ годами ни малѣйшей доли своей интимной прелести Гоффманъ всегда можетъ быть издаваемъ, и читатель всегда встрѣтитъ каждое его произведеніе съ радостью, какъ дорогого гостя, тѣмъ болѣе, что до сихъ поръ у насъ нѣтъ его полнаго перевода, и даже неполное и неопрятно напечатанное собраніе, выпущенное нѣсколько лѣтъ назадъ „Вѣстникомъ Иностр. Литературы", давно разошлось. Принцесса Брамбилла" выбрана очень удачно. Это не только одно изъ самыхъ свѣтлыхъ и гармоническихъ достиженій Гофмана, гдѣ онъ легко и полно сливается съ Калло и Гоцци, но и особенно близкая русскому читателю вещь. Лежащее на ней обояніе стараго Рима, съ его цѣломудренно-разгульнымъ карнаваломъ, благородными принчипе и чудаками-аббатами, роднитъ ее съ „Римомъ" Гоголя, а окрашивающей всю повѣсть артистической любви къ Италіи сочувственно отвѣчаетъ своимъ отзвукомъ русская поэзія, въ которой такъ силенъ и настоятеленъ мотивъ тоски по Италіи. Въ этой недлинной повѣсти такая дивная полнота содержанія. И эстетическія идеи, и фабулистическая занимательность, и та образцовая техническая сноровка, съ которою мастеръ побѣждаетъ трудности запутанной фабулы и развязываетъ хитрые узлы..! А мудрость нѣжнаго, тонкаго юмора?

Смыслъ лучшей жизни, ясной и простой,
Открытъ лишь тѣмъ, кто знаетъ смѣхъ живой...

А мораль, являющаяся сама собою, легко и непринужденно, безъ лишнихъ словъ, безъ поученій, прозрачная какъ небо Италіи, щедрымъ сіяніемъ котораго озарена чудесная сказка!..

Н. П.

2.

Къ сожалѣнію замѣчательное произведеніе Гофмана предложено русскому читателю въ совершенно искаженномъ видѣ. Переводчикъ (бар. В. Энгельгардтъ) ввелъ новую манеру передачи оригинала, разсказывая неясныя для него мѣста собственными словами, вставляя несуществующія у автора фразы, выбрасывая повторенія, вообще всячески уничтожая острый, характерный гоффмановскій стиль. Наряду съ этимъ общимъ пріемомъ переводъ блещетъ исключительно тонкимъ пониманіемъ нѣмецкаго текста. Такъ „Kecke Dirne" (разбитная дѣвушка) переводится „смѣлая распутница" (стр. 58), Liebeslied оказывается любовной клятвой (ib.), glühende Sehnsucht—непонятнымъ желаніемъ (стр. 66), der hübsche junge Mann—приличнымъ молодымъ человѣкомъ и т. п. Высшей своей точки безцеремонность переводчика достигаетъ при передачѣ стихотворныхъ отрывковъ 8-й главы, въ которыхъ отъ Гофмана ничего не осталось.

Б.

III.

Изъ перваго сборника „Бесѣдъ", работъ членовъ московскаго общества исторіи литературы, извлекаемъ основоположенія двухъ интересныхъ докладовъ о Гофманѣ, читанныхъ въ обществѣ М. А. Петровскимъ и г-жей М. Лорхъ.

Первый заинтересовался вопросомъ „О вліяніи Гофмана на русскую литературу". Указавъ слѣды вліянія Гофмана въ творчествѣ Погорѣльскаго, Пушкина, Н. Полевого, Конст. Аксакова, Ив. Кирѣвскаго, докладчикъ подробнѣе остановился на кн. В. Ѳ. Одоевскомъ. „Вліяніе Гофмана сказалось главнымъ образомъ на отдѣльныхъ частяхъ, эпизодахъ, типахъ у Одоевскаго, но кромѣ того и на общей концепціи фантастики Одоевскаго, пусть въ цѣломъ не совпадающей съ Гофмановой. Еще сложнѣе вопросъ объ отношеніи Гоголя къ Гофману, сложнѣе не столько вслѣдствіе многихъ совпадаю-

щихъ мотивовъ, иногда допускающихъ объясненіе ихъ вліяніемъ нѣмецкаго романтика, сколько вслѣдствіе какой-то большой родственности натуръ, сочетавшихъ и въ томъ и въ другомъ случаѣ черты юмориста и энтузіаста, фантаста и реалиста,—родственности, проявившейся особенно разительно въ близости манеры, стиля письма (оставляя въ сторонѣ нѣкоторую близость міросозерцанія). Изъ литературы 40-хъ годовъ вѣроятнымъ представляется вліяніе „Пустого дома" Гофмана на Лермонтовскій „Отрывокъ изъ начатой повѣсти". По пріемамъ сочетанія фантастическаго элемента съ реальнымъ близко къ Гофману стоитъ Ал. Толстой въ своемъ юношескомъ разсказѣ „Упырь". Вліяніе Гофмана на нашего поэта устанавливается на основаніи болѣе реальныхъ данныхъ, чѣмъ однѣ параллели. Извѣстную роль тутъ должно было сыграть воспитаніе Ал. Толстого въ домѣ дяди, Перовскаго-Погорѣльскаго. Особенно значительнымъ представляется вліяніе Гофмана на созданіе Ал. Толстымъ типа Донъ-Жуана. Засвидѣтельствованное необычайно сильное увлеченіе Гофманомъ Достоевскаго объясняетъ многія ихъ совпаденія какъ въ фабулѣ, такъ и въ пристрастіи къ опредѣленнымъ типамъ, а также въ нѣкоторыхъ пріемахъ творчества. Отголоски Гофмана найдутся далѣе у Дружинина, хотя вліяніе Гофмана на него, какъ на баллетриста, нельзя установить. Интересное и довольно неожиданное совпаденіе съ Гофманомъ находится у другого писателя того же поколѣнія, Григоровича, въ „отрывкѣ изъ романа" „Петербургъ прошлаго времени", но пока едва ли можно считать себя въ правѣ опредѣленно высказаться по этому поводу. Заключительная часть реферата была посвящена отношенію Вл. С. Соловьева къ Гофману, который былъ однимъ изъ любимѣйшихъ его писателей, и творчество котораго оказало большое вліяніе на выработку взглядовъ Соловьева на фантастику въ поэзіи". Одинъ изъ участвовавшихъ въ преніяхъ по поводу доклада, В. Н. Щепкинъ нашелъ, что работа г. Петровскаго даетъ цѣнное собраніе параллелей, самое же вліяніе Гофмана слѣдуетъ искать не столько въ литературѣ, сколько въ сферѣ идейной вообще, въ переоцѣнкѣ міра.

Докладъ г-жи Лорхъ былъ на тему: „Музыкальное воображеніе Гофмана“. Для него, говорила докладчица, „весь міръ былъ проникнутъ музыкой, звуками, которые были для него тѣнями изъ міра сверхчувственнаго. Эти тѣни-звуки постоянно присутствовали въ его воображеніи, сливались съ иными, хранящимися въ немъ образами, и налагали на эти образы, на ихъ сочетанія, на миѳъ, въ которомъ вылилось міровоззрѣніе автора, свой субъективный отпечатокъ.

Постоянное присутствіе музыки въ воображеніи Гофмана вліяло на его отношеніе къ дѣйствительности, къ людямъ и событіямъ, даже на воспріятія, преобразовывая ихъ въ звуки. Преобразованіе впечатлѣній реальнаго міра въ звуки и ихъ сочетанія, а также и обратное явленіе, преобразованіе звуковъ въ зрительные образы,—фактъ, хорошо извѣстный психологіи. У Гофмана мы встрѣчаемъ преобразованіе обоихъ порядковъ. Это объясняется какъ нервностью и слабостью его организма, такъ и наслѣдственностью отъ обладавшаго извѣстною ненормальностью въ области музыкальнаго чувства (отсутствіемъ чувства ритма) отца; другое объясненіе то, что Гофманъ обладалъ не только музыкальнымъ, но и пластическимъ воображеніемъ.—При такомъ постоянномъ присутствіи въ воображеніи Гофмана музыки возможно, быть можетъ, объяснить ея наличностью нѣкоторые пріемы его литературнаго творчества. Уже Шеффера интересовали эти вопросы, и въ своей прекрасной работѣ: „Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischen Schaffen“ онъ подробно разсматриваетъ музыку и акустику, какъ предметъ изображенія, какъ способъ изображенія (пріемъ поэтики), ея вліяніе на поэтическій субъективизмъ Гофмана. Не разобралъ онъ лишь вопроса о близости нѣкоторыхъ пріемовъ литературнаго творчества Гофмана съ музыкальными пріемами.—Прежде всего при изображеніи пейзажа, главнымъ образомъ романтическаго, передающаго извѣстное настроеніе автора или героя, онъ пользуется преимущественно шумами и звуками. Тамъ, гдѣ онъ пользуется ими, описаніе представляетъ краткое перечисленіе предметовъ, входящихъ въ составъ пейзажа, напоминающее сце-

нарій. Въ смыслѣ красокъ эти пейзажи очень блѣдны и неполны.—Неумѣнье пользоваться красками сказывается еще больше въ описаніяхъ предметовъ, не относящихся къ природѣ. Напр., описаніе нѣкоторыхъ костюмовъ обнаруживаетъ извѣстный недостатокъ эстетическаго вкуса.

Шефферъ констатировалъ у Гофмана музыкальную концепцію въ употребленіи и построеніи звуковъ и шумовъ; нѣкоторое сходство съ музыкальной концепціей можно наблюдать и въ созданіи цѣлыхъ литературныхъ сочиненій. У Гофмана часто разсказъ базируетъ на сочетаніи двухъ контрастирующихъ положеній подобно тому, какъ всякое музыкальное произведеніе имѣетъ въ своей основѣ два контрастирующихъ предложенія. (Примѣръ: „Die Elixiere des Teufels“).—Сочетаніе этихъ положеній между собою также можетъ представлять иногда форму мызыкальнаго сочиненія. „Das Sanctus“, напр., представляетъ въ основѣ своей сходство со схемой Rondo второй формы. Самъ Гофманъ въ письмѣ къ Кунцу отъ 24 марта 1814 г. говоритъ о томъ, что „Элексиры Сатаны“ были пережиты имъ музыкально, что они начинаются съ Grave sostenuto, затѣмъ наступаетъ Andante sost. e piano, далѣе слѣдуетъ Allegro forte и т. д. Это признаніе даетъ намъ возможность заключить, что не только это, но и другія произведенія неразрывно связаны съ музыкой. Это же письмо показываетъ, какую роль играли для Гофмана tempo и сила эмоціональнаго тона.

Въ способѣ своего повѣствованія Гофманъ пользуется темпомъ такъ же, какъ имъ пользуется музыка, для передачи опредѣленнаго настроенія. Напр., грустный и томительный тонъ „Магнетизера“ вызывается бѣдностью дѣйствій и медленностью ихъ смѣны. Сила эмоціональнаго тона, сопровождающаго разсказъ, постоянно мѣняется въ зависимости отъ изображаемаго момента и связаннаго съ нимъ настроенія. Напр., каждый разъ при описаніи пѣнія, при появленіи молодой, красивой дѣвушки онъ становится нѣжнымъ, dolce e piano; при вступленіи личностей съ сильной волей и злыми намѣреніями онъ повышается до forte и полнаго fortissimo и т. д. Диссонансъ употребляется Гофманомъ двоякимъ обра-

зомъ: во-первыхъ, для изображенія филистерства онъ набираетъ вскользь одинъ диссонансъ за другимъ, не подготовляя ихъ и не разрѣшая, нанизывать цѣлый рядъ фальшивыхъ нотокъ, что придаетъ сообщаемому грязноватый колоритъ. Во-вторыхъ, Гофманъ пользуется диссонансомъ, какъ въ музыкѣ, гдѣ для того, чтобы диссонансъ производилъ впечатлѣніе чего-то рокового, трагическаго, онъ долженъ наступать послѣ большого подъема или ослабленія и исполняться sforzando. Такое введеніе диссонанса мы видимъ въ „Элексирахъ Сатаны", въ „Магнетизерѣ" и др. Но нигдѣ Гофманъ, какъ и музыка его времени, не оставляетъ диссонанса безъ разрѣшенія".

Между слушателями возникъ любопытный споръ объ отношеніи музыкальной формы къ литературной концепціи, объ аналогіи литературныхъ и музыкальныхъ построеній и т. под. вопросахъ, которые едва ли могутъ быть рѣшены заключительнымъ мнѣніемъ предсѣдательствовавшаго М. Н. Сперанскаго, замѣтившаго, что „едва ли возможно ограничивать музыкальную область отъ области творчества вообще, что нужно ставить вопросъ шире и обратить вниманіе на законы художественнаго творчества, которые опредѣляютъ какъ созданіе музыканта, такъ и литератора-поэта: напр., Гете, не будучи совсѣмъ музыкаленъ, руководился музыкальными законами при созданіи своихъ поэтическихъ произведеній, у Гофмана, какъ у музыканта, такое пользованіе могло быть еще шире и проявляться чаще".

## IV.

## ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА.

Г-нъ Д. Философовъ помѣстилъ въ газетѣ „Рѣчь“ (2—XI—1915) такую статью:

### ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА *).

#### I.

„Все читалъ Серапіоновыхъ братьевъ Гофмана. Чудный и великій геній этотъ Гофманъ! Въ первый еще разъ понялъ я мыслью его фантастическое. ...Много объяснилъ я себѣ и самого себя черезъ это чтеніе... Вспомни повѣсть о трехъ друзьяхъ—это злая сатира на меня. Вообще Серапіоновскій кругъ напомнилъ мнѣ нашъ, московскій. И много сладкихъ и грустныхъ ощущеній прошло въ моей душѣ...“

Такъ писалъ Бѣлинскій Василію Боткину, въ письмѣ отъ 16 апр. 1840 года.

Были „Серапіоновы вечера“ и въ Петербургѣ, въ концѣ тридцатыхъ годовъ. И. И. Панаевъ сообщаетъ, что „серапіоновскими вечерами“ назывались литературныя собранія у преподавателя русской словесности во 2-мъ кадетскомъ корпусѣ, А. А. Комарова. „Къ числу серапіоновъ принадлежалъ и П. В. Анненковъ“, прибавляетъ Панаевъ.

На Анненкова эти собранія произвели большое впечатлѣніе. Въ извѣстной статьѣ своей „Замѣчательное десятилѣтіе“ онъ вспоминаетъ, какъ именно у Комарова онъ въ первый разъ увидѣлъ Бѣлинскаго, только что перебравшагося въ Петербургъ.

На одномъ изъ такихъ собраній читалась чья-то повѣсть въ духѣ Гофмана. „Гофманъ—великое имя,—серьезно сказалъ Бѣлинскій.—Я никакъ не понимаю, отчего доселѣ Европа не ставитъ Гофмана рядомъ съ Шекспиромъ и Гете: это писатели одинаковой силы и одного разряда“.

Въ 1840-мъ году Анненковъ уѣхалъ заграницу. Въ письмѣ изъ Берлина, отъ 10-го января 1841 года, онъ сообщаетъ: „Въ Берлинѣ Катковъ хотѣлъ было засадить меня за книгу, да я вырвался и прямо побѣжалъ въ погребъ, гдѣ пьянствовалъ Гофманъ. Тамъ, подъ карти-

---

*) Т. А. Гофманъ. „Принцесса Брамбилла“ (Каприччіо во вкусѣ Калло). Переводъ съ нѣмецкаго бар. В. Энгельгардтъ. Москва. Изд. К. Ф. Некрасова. 1915 г. Цѣна 75 коп.

Ср. Э. Т. А. Гофманъ. „Золотой горшокъ“. Переводъ и предисловіе В. Н. Соловьева. Москва, 1913 г. „Альціона“. Цѣна 1 руб. С. С. Игнатовъ. Э. Т. А. Гофманъ. Личность и творчество. М. 1914 г. Цѣна 1 руб. 25 коп.

ною, изображающей Гофмана въ ту минуту, какъ, устремивъ масляные глаза на Девріента, вынимаетъ онъ часы и напоминаетъ знаменитому пьяницѣ-трагику о времени идти въ театръ на работу, а Девріентъ, какъ школьникъ, почесываетъ въ головѣ и высоко поднимаетъ прощальный бокалъ—тамъ усѣлся я и пилъ Іоганнисбергъ".

Это эпоха наибольшаго увлеченія Гофманомъ въ нашей литературной средѣ. „Серапіоновы братья", въ отличномъ переводѣ И. Безсомыкина *), вышли въ 1836 г. Бѣлинскій, не владѣвшій нѣмецкимъ языкомъ, ознакомился съ Гофманомъ именно по этому переводу. Переводили Гофмана и многіе изъ друзей Бѣлинскаго, иногда по его заказу. Кетчеръ перевелъ „Катера-Мура", Василій Боткинъ „Донъ-Жуана". Въ 1844 году, когда Бѣлинскій уже отъ Гофмана открещивался, и культурное вліяніе нѣмецкаго романтизма постепенно смѣнялось вліяніями французскими, появился и переводъ „Принцессы Брамбиллы".

Но имя Гофмана русская публика услыхала гораздо раньше, еще въ двадцатыхъ годахъ, вскорѣ послѣ смерти нѣмецкаго писателя. Сначала переводились наименѣе характерныя вещи Гофмана, напримѣръ, „Дѣвица Скюдери". Гофманъ казался занимательнымъ, безобиднымъ разсказчикомъ. Вскорѣ Гофмана оцѣнили глубже, поняли его духъ. Въ этомъ отношеніи особенно замѣчательно вліяніе Гофмана на „любомудра", мистика и шеллингіанца кн. В. Ѳ. Одоевскаго **).

П. Н. Сакулинъ, спеціально изучавшій „жизнь и творчество" Одоевскаго, потратилъ много эрудиціи и силъ, чтобы доказать, что Одоевскій не подражалъ Гофману. При этомъ онъ ссылается на заявленія самого Одоевскаго (относящееся къ 1862 году), что въ 20-хъ годахъ, когда задуманы были „Русскія Ночи", „Серапіоновы братья" Одоевскому были неизвѣстны. Послѣ многочисленныхъ справокъ, сопоставленій и всяческихъ изслѣдованій, профессоръ Сакулинъ приходитъ къ выводу, что „надо признать существенное различіе въ психологіи Одоевскаго и Гофмана". Какъ будто въ этомъ кто-нибудь сомнѣвался! „Различіе" между Гофманомъ и Одоевскимъ—объективный фактъ, доступный наблюденію любого профана. Что же касается „сродства душъ", то оно, конечно, не можетъ быть наблюдаемо при „анатомическомъ" методѣ изслѣдованія. Для этого надо войти въ душу обоихъ писателей... А если подойти къ Одоевскому не извнѣ, а изнутри, то, конечно, въ немъ будетъ найденъ архиваріусъ Линдгорстъ!

Гофманъ дѣлилъ всѣхъ людей на двѣ половины: на „музыкантовъ" и просто „добрыхъ людей". Именно такой „музыкальной душой", въ

---

*) Серапіоновы братья. Собранія повѣстей и сказокъ. Сочиненіе Э. Т. А. Гофмана. Переводъ И. Безсомыкина. Москва, 1836. 8 т.т.

**) Вліяніе Гофмана на русскую литературу—тема спеціальной статьи. Мимоходомъ ея касается Алексѣй Веселовскій, въ своей блѣдной и незаслуженно популярной книжкѣ „Западное вліяніе въ новой русской литературѣ". Особенно интересно несомнѣнное вліяніе Гофмана на Пушкина, Гоголя и Достоевскаго.

гофмановскомъ смыслѣ, и былъ Одоевскій, нѣсколько „юродивый", комичный, тяготѣющій къ мистикѣ, фантастикѣ и алхиміи. Весь его обликъ былъ „гофмановскій". Погодинъ вспоминаетъ квартиру молодого Одоевскаго, въ двадцатыхъ годахъ. Жилъ тогда нашъ любомудръ въ Москвѣ, въ Газетномъ переулкѣ: „Двѣ тѣсныя каморки молодого Фауста были завалены книгами, фоліантами, квартантами и всякими октавами,— на столахъ, подъ столами, на стульяхъ, подъ стульями, во всѣхъ углахъ, такъ что пробираться между ними было мудрено и опасно. На окошкахъ, на комодѣ, на скамейкахъ—склянки, бутылки, банки, ступы, реторты и всякія орудія. Въ переднемъ углу красовался человѣческій костякъ... Къ какимъ ухищреніямъ должно было прибѣгнуть, чтобы помѣстить въ этой тѣснотѣ еще фортепіано... Короче, каморка его была миніатюрою того послѣдняго кабинета, обширнаго, но еще болѣе загроможденнаго, въ которомъ мы всѣ проводили такъ недавно, по пятницамъ вечеромъ, столько добрыхъ часовъ у престарѣлаго хозяина".

Вѣдь это—страница изъ какой-нибудь повѣсти Гофмана. Именно въ такомъ кабинетѣ многіе изъ героевъ Гофмана чувствовали бы себя какъ дома. Мелкіе штрихи, разсыпанные по различнымъ мемуарамъ, напримѣръ, въ запискахъ гр. Сологуба, И. И. Панаева, не говоря уже о сочиненіяхъ самого Одоевскаго, его рукописяхъ, изслѣдованныхъ П. Н. Сакулинымъ, только подтверждаютъ вовсе не случайное сходство между двумя „поздними" романтиками, русскимъ и нѣмецкимъ. Гораздо менѣе опытный и знающій изслѣдователь, вродѣ С. С. Игнатова, навѣрное это подмѣтилъ бы, если бы занялся Одоевскимъ. Книжка Игнатова о Гофманѣ—„молодая". Въ ней нѣтъ ясной архитектуры, продуманныхъ опредѣленныхъ выводовъ. Но одно достоинство искупаетъ всѣ грѣхи: Игнатовъ любитъ Гофмана, понимаетъ его. Въ немъ есть то „пристрастіе любви", которое совершенно необходимо при монографическомъ изученіи писателя.

## II.

Вторая полоса увлеченія Гофманомъ началась въ девяностыхъ годахъ въ эпоху символизма и декадентства.

Какъ въ 1841 году Анненковъ посѣщалъ въ Берлинѣ кабачекъ Лютера и Вегенера, гдѣ бражничали Гофманъ съ Девріентомъ, такъ, лѣтъ черезъ пятьдесятъ послѣ Анненкова, повлекъ меня туда Александръ Бенуа. Мы тоже спросили іоганисбергу и вспомнили капельмейстера-чудодѣя...

Вторичный подходъ къ Гофману былъ нѣсколько иной, нежели во времена Одоевскаго, а затѣмъ Бѣлинскаго. Теперь увлекалъ не только писатель Гофманъ, притягивала къ себѣ его многообразная, художественная личность. Его „музыкальная душа", его всесторонній диллетантизмъ, его пониманіе театра. Режиссеръ, капельмейстеръ были для Гофмана не „талантливыми" техниками-спеціалистами, а повелителями цѣлаго міра, чудодѣями, которые одурачиваютъ филистеровъ и вводятъ

чистыя, наивныя, музыкальныя души въ міръ фантастической, но подлинной реальности. Почти во всѣхъ вещахъ Гофмана дѣйствуетъ такой чудодѣй-режиссеръ: Архиваріусъ Линдгорстъ („Золотой горшокъ"), Мейстеръ Авраамъ („Катеръ-Муръ"), Сальваторъ-Роза („Формика"), Челіонати („Брамбилла"). Это все видоизмѣненія того же типа, это все тотъ же Гофманъ, какимъ онъ хотѣлъ быть, это все тотъ же капельмейстеръ-энтузіастъ, импровизирующій и въ жизни, и на сценѣ. Фантастическій театръ казался Гофману гораздо реальнѣе, нежели „мѣщанская драма", условный реализмъ Гольдони. Понятно, что въ кружкѣ „Міра Искусства", въ которомъ зародилось столько удачныхъ театральныхъ начинаній, Гофманъ былъ „своимъ" человѣкомъ. „Теоріи" Гофмана въ этомъ кружкѣ не дебатировались. „Ученіе" его не приводилось въ систему. Вообще Гофманъ не былъ „учителемъ", да по существу онъ и не можетъ быть таковымъ. Его любили по-просту, безъ фокусовъ. Но нѣсколько позже, въ слѣдующемъ, что ли, поколѣніи, Гофманъ превратился въ учителя, въ теоретика, у котораго надо именно учиться. Геніальный диллетантъ былъ превращенъ въ эрудита, вѣчный импровизаторъ въ профессора.

Я говорю о „студіи" В. Э. Мейерхольда, о журналѣ „Доктора Депертутто",

„Комедія дель арте"—таковъ идеалъ этой школы, графъ Карло Гоцци— ея кумиръ. Сотрудники В. Э. Мейерхольда „готовятъ къ печати" переводъ полнаго собранія драматическихъ сказокъ графа Карло Гоцци. Послѣдній патріотъ умирающей венеціанской республики пришелся особенно по вкусу „студіи" Мейерхольда.

Венеція XVIII вѣка хорошо изучена, а П. Муратовъ („Образы Италіи") даетъ очень сочную картину этой разваливающейся республики, гдѣ внутреннее тлѣніе прикрывалось великолѣпными ризами искусства, гдѣ въ теченіе полугода всѣ, начиная отъ дожа и кончая гондольеромъ, ходили въ маскахъ, и гдѣ жилъ великій фантастъ Карло Гоцци.

Все это очень мило, интересно, „вкусно", и т. д., и т. д. Но, Боже, до чего печально, когда эту реставрацію „въ кубѣ" преподносятъ какъ новое, молодое теченіе въ театрѣ!

Гофманъ любилъ Гоцци. Образъ этого чудеснаго старика сливался для него съ не менѣе чудесной Италіей, сказочной страной, о которой онъ всю жизнь мечталъ, въ которой никогда не былъ. Черезъ Гофмана полюбили графа Гоцци и сегодняшніе участники „студіи". Самъ Гоцци былъ, въ извѣстномъ смыслѣ, Ѳирсъ изъ „Вишневаго сада". Въ запертой, затхлой Венеціи пребывалъ онъ безвыѣздно и всю свою долгую жизнь вспоминалъ, какъ встарину хорошо „сушили вишню". Онъ возстановлялъ „комедію дель арте", реставрировалъ „народное искусство", ну вотъ, какъ Ремизовъ пишетъ свои „дѣйства", очень интересныя, любопытныя для пониманія Ремизова, но, къ сожалѣнію, ненужныя ни народу, ни современному театру. Однако, Ремизовъ, по крайней мѣрѣ, нашъ, русскій. У него есть связь съ нами и съ народомъ. Въ русскомъ языкѣ. Такая же связь была и у народничающаго венеціанскаго графа.

Вѣроятно, для итальянцевъ онъ до сихъ поръ дорогъ. Но что намъ Гекуба? Откуда эта старческая любовь къ реставраціи? Почему это сотрудникъ студіи, Владиміръ Соловьевъ, не сумѣвшій порядочно перевести „Золотой горшокъ" Гофмана, вдругъ сумѣетъ перевести капризныя сказки Карло Гоцци? Сколько тутъ ненужной претензіи, ложной эрудиціи, которая должна прикрывать недостачи въ непосредственномъ творчествѣ. Если ужъ выбирать, то право Маяковскій лучше, моложе, культурнѣе, нежели эти Ѳирсы, желающіе въ Россіи сушить вишни именно такъ, какъ ихъ сушилъ обладатель венеціанскаго „Вишневаго сада".

Въ связи съ этимъ, новѣйшимъ, нѣсколько дряхлымъ, увлеченіемъ, появилась хорошая книжка Игнатова, о которой я упомянулъ выше, и переводы „Золотого горшка" и „Принцессы Брамбиллы".

„Золотой горшокъ" въ переводѣ Владиміра Соловьева (не „того" Соловьева, а совсѣмъ другого)—сплошное недоразумѣніе. За рубль продается шесть главъ, то-есть половина повѣсти. Въ предисловіи такое сокращеніе оригинала не оговорено. Ученики „студіи", вѣроятно, убѣждены, что окончить разсказъ на полусловѣ—верхъ таланта, и что Гофманъ сдѣлалъ это нарочно. Въ довершеніе всего, В. Соловьевъ плохо знаетъ нѣмецкій языкъ. Таинственную комнату колдуньи, торговки яблоками, онъ населилъ „морскими кошками". Переводчикъ, очевидно. не зналъ, что „заморскими кошками" нѣмецкій народъ прозвалъ обезьянъ, какъ мы ихъ называемъ „мартышками".

Переводъ „Принцессы Брамбиллы" тоже плохъ. Гораздо хуже перевода Соловьева. Иллюстраціи, имѣющія въ данномъ случаѣ большое значеніе, отсутствуютъ. Нѣтъ и шутливо-заискивающаго предисловія автора отъ 1820 года. Наконецъ, нѣтъ никакой руководящей статьи.

„Принцесса Брамбилла" произведеніе спорное. Во многихъ нѣмецкихъ изданіяхъ его вовсе не помѣщаютъ. Дѣйствительно, „Брамбилла" написана Гофманомъ довольно поздно, едва ли не изъ-за гонорара. Сравните, какъ хорошо сдѣланъ „Золотой горшокъ", произведеніе дрезденскаго періода и какъ плохо сдѣлана „Принцесса Брамбилла". Но, для любителя Гофмана и это неудачное произведеніе должно быть милымъ, какъ поздняя импровизація на раннюю тему. Она написана легко, какъ бы шутя. У переводчика вся легкость исчезла. Что можно сказать о такой фразѣ: „Наша шутка есть именно самъ голосъ этого прообраза, звучащаго изъ нашей души, сквозь лежащій въ душѣ принципъ ироніи, и который- нуждается въ жестѣ, точно такъ же, какъ лежащая въ глубинѣ каменная скала заставляетъ струящуюся въ ручейкѣ воду скользить по этой скалѣ волнистыми кругами".

Такъ переперъ, а не перевелъ, бар. Энгельгардтъ легкую, безпритязательную импровизацію Гофмана.

Но онъ ее, кромѣ того, исказилъ

Челіонати, волшебникъ, мистификаторъ, режиссеръ, словомъ, излюбленный гофмановскій типъ, разсказываетъ нѣмецкимъ студентамъ сказку про короля Эфіоха. Основная „теза" сказки, что раціонализмъ,

логика убиваютъ непосредственное воспріятіе жизни. Мысль убиваетъ интуицію. Бар. Энгельгардтъ переводитъ Anschauung черезъ „воззрѣніе", и получается совершенно непонятная фраза — „мысль убиваетъ воззрѣніе" (стр. 75).

Почтенная фирма К. Ф. Некрасова издала много нужныхъ, полезныхъ и красивыхъ книгъ. Въ частности, она издаетъ переводъ классическихъ произведеній литературъ. Переведенъ „Адольфъ" Бенжамена Констана, „Красное и черное" Стендаля, наконецъ, „Принцесса Брамбилла".

Удивительно, почему это издатели не воспользовались уже существующими, старенькими, переводами. Притомъ, переводами очень примѣчательными и совершенно забытыми. „Адольфъ" былъ переведенъ кн. Вяземскимъ, а „Принцесса Брамбилла", въ 1844 г. неизвѣстнымъ переводчикомъ *).

Старые переводы имѣютъ свою особую прелесть. Они создаютъ извѣстную историческую перспективу, даютъ привкусъ старомодности, который скрашиваетъ недостатки, присущіе всякому переводу. Настоящій, подлинный переводъ есть уже творчество, на что способенъ не всякій переводчикъ. Если же выбирать, то, конечно, читать „Принцессу Брамбиллу" въ переводѣ 1844 года куда пріятнѣе и, я бы сказалъ, полезнѣе, нежели въ переводѣ 1915 года. Досадно, что фирма Некрасова, очень недавно переиздавшая „Размышленія объ искусствѣ" Тика въ переводѣ 1826 года, не пошла по этому пути дальше. Редакторъ „Размышленій", проф. П. Н. Сакулинъ нѣсколько подчистилъ старенькое изданіе, но сознательно сохранилъ основной текстъ коллективнаго перевода нашихъ „любомудровъ" двадцатыхъ годовъ. Если бы фирма Некрасова, вмѣсто никому не нужной „Брамбиллы", просто переиздала „Серапіоновыхъ братьевъ" въ переводѣ Безсомыкина, она сдѣлала бы полезное дѣло. Такая книга знакомила бы насъ съ Гофманомъ и, кромѣ того, знакомила бы съ тѣмъ Гофманомъ, съ той русской одеждой его, въ которой онъ увлекалъ кружокъ Бѣлинскаго, Бакунина. Мы имѣли бы не только памятникъ нѣмецкой литературы, но и матеріалъ по исторіи русской литературы тридцатыхъ годовъ.

Лучшія свои вещи Гофманъ написалъ во время великихъ бѣдствій европейской войны, когда родина его была на краю гибели.

„Ни въ какое другое время, какъ въ это печальное, — писалъ онъ другу, — когда живешь со дня на день и радуешься, что еще существуешь, писаніе мнѣ не доставляло больше радости. Какъ будто открывалось передо мною дивное царство, отрывающее отъ ужаснаго гнета внѣшняго міра".

Наши модные писатели послѣдовали примѣру Гофмана. Арцыбашевъ и Леонидъ Андреевъ сдѣлали попытку создать въ эти тяжкіе дни свое

*) Принцесса Брамбилла. Фантастическая повѣсть Э. Ѳ. А. Гоффманна съ политипажными рисунками. Санктпетербургъ, 1844.

„дневное царство". Но, увы! они ни на минуту не освободили насъ отъ „гнета внѣшняго міра". Они только дали почувствовать, насколько трагедія „внѣшняго міра" серьезнѣе и значительнѣе ихъ вымученнаго творчества.

Д. ФИЛОСОФОВЪ.

Въ „Рѣчи" отъ 9—XI—1915 появилась

ПОПРАВКА:

Въ своей статьѣ о Гофманѣ я совершенно ошибочно приписалъ переводъ „Золотого горшка" одному изъ энергичныхъ помощниковъ В. Э. Мейерхольда по „Студіи", Владиміру Николаевичу Соловьеву.

Какъ мнѣ сообщаютъ, переводъ этотъ сдѣланъ покойнымъ В. С. Соловьевымъ.

Искренно извиняюсь передъ Владиміромъ Николаевичемъ и прошу его вѣрить, что отрицательное мое отношеніе къ чрезмѣрному „историзму" студіи и „Трехъ Апельсиновъ" нисколько не умаляетъ моего уваженія къ безкорыстной энергіи такихъ дѣятелей русской сцены, какъ В. Э. Мейерхольдъ и его сотрудники. Надѣюсь, что „Докторъ Дапертутто" перепечатаетъ настоящую мою поправку въ ближайшемъ выпускѣ своего журнала.

Д. ФИЛОСОФОВЪ.

## ОТВѢТЪ ВЛ. Н. СОЛОВЬЕВА НА СТАТЬЮ Г. Д. ФИЛОСОФОВА, „ПРИНЦЕССА БРАМБИЛЛА" И НА ПОПРАВКУ (ДЕНЬ, 12—XI—1915 г.).

(Письмо въ редакцію).

М. Г.

Я чрезвычайно польщенъ тѣмъ, что г. Д. Философовъ приписалъ плодъ работы великаго Владиміра Сергѣевича Соловьева мнѣ, скромному его однофамильцу. „Золотой Горшокъ" Э. Т. А. Гофмана переведенъ на русскій языкъ именно „тѣмъ самымъ" Соловьевымъ, т. е. философомъ и поэтомъ Владиміромъ Сергѣевичемъ Соловьевымъ, а не „совсѣмъ

другимъ „Соловьевымъ, Владиміромъ Николаевичемъ, сотрудникомъ Студіи Вс. Э. Мейерхольда и „Журнала Доктора Дапертутто", вашимъ покорнымъ слугой.

Я очень польщенъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ я крайне изумленъ: какъ же это? Г. Д. Философовъ, дѣятельный членъ религіозно-философскаго общества, того самаго, гдѣ такъ тщательно изучили и изучаютъ творенія Владиміра Сергѣевича Соловьева; и членъ кружка „Міръ Искусства", гдѣ „Гофманъ былъ своимъ человѣкомъ",—не знаетъ того, что изданный „Альціоной" переводъ фантастическаго разсказа „Золотой Горшокъ" представляетъ собою перепечатку (не полностью) перевода Владиміра Сергѣевича Соловьева, появившагося впервые въ журналѣ „Огонекъ" („Золотой горшокъ". Сказка изъ новыхъ временъ, соч. Гофмана, переводъ Вл. Соловьева. „Огонекъ". Изд. Г. Д. Гоппе въ С.-Петербургѣ. 1880 г. Т. III стр. 459—462, 475—478, 492—495. Т. IV стр. 514—517, 528—530, 562—564, 580—584, 599—601).

Я даже взволнованъ такимъ невѣроятнымъ событіемъ, и невольно происшедшее мнѣ кажется продѣлкой принцессы Брамбиллы, которую г. Д. Философовъ, въ трогательномъ единеніи съ филистерскими теоріями нѣмецкихъ профессоровъ, считаетъ „никому не нужной".

Этимъ фантастическимъ событіемъ я освобожденъ отъ необходимости вступать въ полемику съ авторомъ статьи „Принцесса Брамбилла" по поводу выводовъ его о неспособности моей и моихъ товарищей „перевести капризныя сказки Гоцци", какъ и о нашей „старческой любви къ реставраціи", „ненужной претензіи" и „ложной эрудиціи", о которыхъ упоминаетъ г. Д. Философовъ, въ связи съ нашимъ изученіемъ итальянской импровизованной комедіи

Когда, въ 1841 г., въ Берлинѣ Катковъ и Анненковъ пили іоганнисбергъ въ погребкѣ, гдѣ „бражничали Гофманъ съ Девріентомъ",—мы знаемъ, что изъ этого вышло; когда же „лѣтъ черезъ пятьдесятъ" г. Д. Философова „повлекъ туда Александръ Бенуа", и они, вспомнивъ „капельмейстера-чудодѣя" „тоже спросили іоганнисбергу",—то вышло изъ этого вотъ что:

1. Владиміръ Сергѣевичъ Соловьевъ „плохо знаетъ нѣмецкій языкъ“.

2. „Принцесса Брамбилла“ оказывается „никому ненужной“.

3. Венецію временъ Гоцци и Лонги г. Д. Философовъ именуетъ „запертой, затхлой“.

4. „Ремизовъ пишетъ дѣйства... ненужныя ни народу, ни современному театру“.

5. Переводъ Безсомыкина, о которомъ Бѣлинскій въ письмѣ своемъ къ Кетчеру (16 авг. 1840 г.) говоритъ: „Бѣдный Гофманъ! Безсомыкинъ исказилъ его „Серапіоновъ“, такъ что теперь ихъ нельзя вновь перевести“...,—этотъ переводъ оказывается „русской одеждой Гофмана, которой онъ увлекалъ кружокъ Бѣлинскаго-Бакунина“.

6. На заглавномъ листѣ перепечатаннаго „Альціоной“ перевода Владиміра Соловьева таинственно исчезаютъ 7 буквъ имени и возникаетъ, какъ „deus ex machina“ буква „Н“, долженствующая обнаружить отчество переводчика.

Такъ находитъ себѣ подтвержденіе въ наши дни Гофманово дѣленіе человѣчества на двѣ половины: на музыкантовъ и просто добрыхъ людей.

ВЛАДИМІРЪ НИКОЛАЕВИЧЪ СОЛОВЬЕВЪ.

P. S. Письмо это было направлено въ редакцію „Биржевыхъ Вѣдомостей“ 4-го ноября. Несмотря на неоднократныя завѣренія редактора литературнаго отдѣла—словесно и по телефону,—что письмо принято къ напечатанію главнымъ редакторомъ и появится немедленно,—оно, по оставшимся для меня совершенно таинственными причинамъ, такъ и не было напечатано. Такъ какъ за это время въ газетѣ „Рѣчь“ отъ 9 ноября появилась „поправка“ г. Д. Философова, то, по поводу этой поправки, я долженъ сказать слѣдующее:

1. Извиненіе г. Д. Философова направлено не по адресу, такъ какъ я не могъ быть задѣтъ, а тѣмъ болѣе обиженъ дурнымъ отзывомъ его о переводѣ Владиміра Сергѣевича Соловьева.

2. Что же касается до аттестата въ „безкорыстiи“, который выдалъ намъ почему-то г. Д. Философовъ, то я не представляю себѣ, какъ рѣшился бы г. Д. Философовъ гдѣ-нибудь и когда-нибудь высказать свое сомнѣнiе въ „безкорыстной энергiи“ руководителей и сотрудниковъ „Студiи“ и „Журнала Доктора Дапертутто“.

Вл. Н. С.

---

„Биржевыя Вѣдомости“ (утр. вып.) въ концѣ концовъ напечатали это письмо (12—XI—1915, въ день появленiя письма въ „Днѣ“), но оно появилось въ названной газетѣ послѣ того, какъ авторъ передалъ письмо г. редактору „Дня“. Отвѣтъ Вл. Н. Соловьева г. Д. Философову для читателей „Биржевыхъ Вѣдомостяхъ“ явилось такимъ образомъ запоздалымъ.

Москва. Камерный театръ.

## „БЕЗУМНЫЙ ДЕНЬ, или ЖЕНИТЬБА ФИГАРО“
Комедія въ 5-ти дѣйствіяхъ Бомарше.

Камерный театръ всегда былъ склоненъ выдвигать на первый планъ живописную сторону спектакля. Но въ постановкѣ комедіи Бомарше стремленіе театра—декораціями художника искупить недостатки игры и постановки—настолько сильно, что спектакль становится замѣчательнымъ, какъ выразитель одного изъ интересныхъ теченій современнаго театра. Въ этомъ спектаклѣ все построено на художникѣ: актеръ и режиссеръ подчинены его замысламъ—нельзя же назвать значительной, никѣмъ не координированную игру актеровъ различной традиціи [1]), какъ нельзя видѣть серьезную режиссерскую работу въ уснащеніи безпомощной композиціи отсебятинами, искажающими сценарій пьесы. Впрочемъ, трудно сказать, въ чемъ болѣе повиненъ режиссеръ—въ своихъ ли „импровизаціяхъ“, или въ непротивленіи злу художника.

С. Ю. Судейкинъ беретъ одно изъ лучшихъ изобрѣтеній театра: двухкулисный порталъ и просценіумъ. Казалось бы, что такая планировка сцены обязывала къ опредѣленной формулѣ условнаго театра, построенной на соотвѣтствующихъ mise en scen'ахъ. Однако, воспользовавшись хорошей формой, какъ условно-декоративнымъ ансамблемъ въ стилѣ

---

1) Въ представленіи участвовали: Петипа—пожилой артистъ французской школы, Кооненъ—бывшая актриса Художественнаго театра и Преображенская—премьерша кинематографа.

XVIII вѣка, художникъ выказалъ большое пренебреженіе ко всему остальному, что не было съ этими заданіями связано.

Отсюда рядъ неудачъ во всемъ, относящемся къ формѣ спектакля, какъ таковаго.

Кулисы, неиспользованныя какъ средство появленій и уходовъ; загроможденіе просценіума павильонами, нужными лишь въ послѣднемъ дѣйствіи; раздвиганіе безконечныхъ занавѣсей, сценически ничѣмъ не оправданныхъ, и, наконецъ, постановка „интермедіи“, которой нѣтъ у Бомарше и въ которую волей художника превращено свадебное шествіе четвертаго дѣйствія—вотъ наиболѣе показательные моменты этой постановки. Рискуя быть обвиненнымъ въ чрезмѣрномъ педантизмѣ, замѣтимъ также, что замѣна изысканности костюмовъ чувственностью, толкованіе гротесковыхъ образовъ въ манерѣ Бердслея, разнузданные костюмы гитанъ и пламенная животность негровъ представляются намъ весьма несовершеннымъ разрѣшеніемъ театральныхъ заданій французской комедіи XVIII вѣка. Однако, особенно тягостное впечатлѣніе оставляетъ пропускъ знаменитаго монолога Фигаро [1]) и замѣна водевиля безвкусной живой картиной.

Надо думать, что мы изжили время господства литературы въ театрѣ. Теперь театру угрожаетъ художественная диктатура. Быть можетъ эти испытанія театра неизбѣжны, жаль только, что для даннаго случая карнавалу живописи послужила хорошая пьеса, достойная быть основой праздника театра.

А. Р.

---

[1]) Монологъ, очевидно, произносился на первыхъ представленіяхъ пьесы, иначе непонятно молчаніе критики по этому поводу. На спектаклѣ 13 ноября 1915 г. монологъ произнесенъ не былъ.

# СТУДІЯ.

# С Т У Д І Я.

(Работы въ сентябрѣ, октябрѣ, ноябрѣ и декабрѣ 1915 г.).

При возобновленіи занятій въ этомъ году работающимъ въ Студіи было предложено къ руководству:

Составъ работающихъ въ Студіи: 1, въ обученіи; 2, комедіанты.

Находящійся въ обученіи становится комедіантомъ послѣ того, какъ представитъ curriculum vitae, закончитъ вводящія и повѣрочныя занятія и пройдетъ стажъ по усмотрѣнію руководителей Студіи.

Пребываніе въ Студіи не ограничивается опредѣленнымъ временемъ. Занятія прекращаются для тѣхъ, чья работа перестаетъ быть въ планѣ Студіи.

Комедіанту, признанному способнымъ къ исключительнымъ артистическимъ достиженіямъ, можетъ быть предложено вступленіе въ ряды организаціонныхъ силъ созидаемаго театра.

———

Для работающихъ въ Студіи обязательны всѣ занятія,— вводящія и основныя.

Работающіе въ Студіи должны быть во всякій моментъ готовы къ занятіямъ повѣрочнымъ.

Изученіе необходимыхъ пособій обязательно въ предѣлахъ указанныхъ сроковъ. Журналъ при Студіи—пособіе безусловно необходимое.

С п о р т ъ для всѣхъ необходимъ.

Совершенствованіе въ фехтованіи, танцахъ и музыкѣ необходимо. Мастера указываются руководителями Студіи.

———

Несовмѣстимо съ пребываніемъ въ Студіи:

1. участіе въ какихъ-бы то ни было иныхъ, кромѣ студійныхъ или по порученію Студіи, публичныхъ театральныхъ выступленіяхъ;

2. занятія въ какихъ-либо художественныхъ школахъ безъ вѣдома руководителей Студіи.

---

Безпорядочное посѣщеніе занятій и опаздываніе къ нимъ нарушаетъ единство усвояемаго матеріала. Занятія разбиты на часы, раздѣленные короткими перерывами. Входъ въ мастерскую возможенъ только въ перерывахъ. Опоздавшій обязанъ самостоятельно восполнить пробѣлъ. Частыя отсутствія и вообще всякая небрежность въ работѣ влечетъ устраненіе отъ участія въ публичныхъ выступленіяхъ.

Письмо, телеграмма или извѣщеніе по телефону обязательны при невозможности быть на работѣ.

Костюмъ, установленный для работы, обязателенъ. Неуспѣвшіе переодѣться въ 10-минутный срокъ передъ занятіями считаются отсутствующими на соотвѣтствующій часъ.

Бережливое отношеніе къ аксесуарамъ обязательно для всѣхъ.

---

Для куренія существуетъ особая комната.

Телефонъ и буфетъ къ услугамъ участниковъ Студіи исключительно въ перерывахъ.

Постороннимъ, кромѣ лицъ, допускаемыхъ руководителями Студіи, входъ въ нее открытъ только въ дни публичныхъ выступленій.

---

Спектакли Студіи отличаются отъ обычныхъ занятій только присутствіемъ публики. Напряженное вниманіе къ стройности работы, быстрота смѣнъ и присутствіе на мѣстахъ одинаково обязательно въ обоихъ случаяхъ.

Незанятые въ строющейся піесѣ непремѣнно присутствуютъ при работѣ, чтобы во всякій моментъ быть готовыми вступить на площадку.

Занятые въ піесахъ собираются по первому же звонку. Быстрота и точность появленія на мѣстахъ передъ выходомъ на площадку входятъ въ составъ игры. Оставленіе площадки въ время работы или подготовки къ ней не допускается.

Каждой піесой руководитъ правящій изъ числа незанятыхъ въ ней.

Всѣ участники представленія и за сценой занимаютъ мѣста, точно указанныя правящимъ, чтобы не стѣснять входовъ и выходовъ на площадку.

При публичныхъ выступленіяхъ всѣ комедіанты должны быть готовы къ немедленному открытію спектакля за полчаса до объявленнаго начала его.

Распоряженія правящаго исполняются механически. Несогласія могутъ быть заявлены только по окончаніи работы и въ присутствіи мэтра сцены.

Распредѣленіе ролей, объявленное мэтромъ сцены или съ его вѣдома авторомъ піесы, обязательно.

Установленные художникомъ гриммъ и матеріалы для него, костюмъ и аксесуары обязательны. Никакія произвольныя замѣны не допускаются.

---

Нарушенія правильнаго теченія жизни Студіи влекутъ: отобраніе роли и недопущеніе къ публичнымъ выступленіямъ; отстраненіе отъ работъ въ Студіи (на время или навсегда).

---

Средства Студіи (взносы участниковъ и поступленія по журналу) идутъ на содержаніе Студіи и на расходы по изданію.

Участники Студіи взносятъ: 1) при поступленіи 15 руб. (вступительный взносъ, куда входитъ подписная плата на журналъ за текущій годъ); 2) ежемѣсячно—сумму, приходящуюся на каждаго по разверсткѣ расходовъ по Студіи; 3) въ ноябрѣ и въ февралѣ по 10 руб. (монтировочный взносъ).

## Классъ Вл. Н. Соловьева.

Руководитель класса велъ бесѣды съ участниками Студiи по теорiи сценической композиции *) и обсуждалъ вопросы, связанные съ изученiемъ сценической техники итальянской комедiи **).

Практическiя занятiя по тому классу раздѣлялись на

1) созданiе большихъ композицiй, назначенiе которыхъ состояло въ разработкѣ основного геометрическаго рисунка сложнѣйшихъ mise en scène и въ развитiи въ участникахъ Студiи понятiя сценическаго ансамбля, и на

2) сочиненiе отдѣльныхъ этюдовъ, преслѣдующихъ разрѣшенiе того или иного заданiя чисто техническаго характера.

Къ первой группѣ слѣдуетъ отнести композицiи:

1) *Счастье планеты царя Магомѣта.* Персонажи: Арлекинъ-Фейгинъ или Щербаковъ, Коломбина-Бочарникова, Пьеро—Нечаевъ или Елагинъ, Слуги въ красныхъ колпачкахъ съ желтыми язычками—Петрова или Астафьева и Кулябко-Корецкая, Цвѣточница—Калинина или Цвѣтаева. Слуги просценiума: Зихманъ, Шарабова, Цвѣтаева, Дiанина, Лемешева, Макарова, Листова и др. Театральные приборы: занавѣси, три табуретки, мячъ, бутылка, два хрустальныхъ бокала, цвѣты, письмо.

Послѣ второй сцены этой композицiи слѣдовала традицiонная интермедiя.

### Волшебныя нитки или нескончаемыя страданiя бѣлаго Пьеро.

Перечень ея.

Арлекинъ ночью черезъ окно попадаетъ въ комнату Пьеро на мансардѣ. Арлекинъ разсказываетъ публикѣ, что хочетъ одурачить хозяина этой комнаты. Съ необычайной

*) См. статью, напечатанную въ этомъ номерѣ „Къ вопросу о теорiи сценической композицiи".

**) См. №№ „Журнала Доктора Дапертутто. Любовь къ тремъ апельсинамъ" 1914, отдѣлъ Студiя, классъ Вл. Н. Соловьева.

серьезностью онъ начинаетъ приводить свой замыселъ въ исполненіе.

Стукъ въ двери. Арлекинъ прячется. Пьеро входитъ. Онъ очень веселъ. Онъ снимаетъ цилиндръ и пальто, которые бережно кладетъ на вѣшалку. Онъ садится передъ зеркаломъ и любуется самимъ собою и котильонными орденами, которые онъ получилъ сегодня вечеромъ на маскарадѣ. Сонъ овладѣваетъ имъ. Загасивъ свѣчу, онъ ложится на жесткую постель.

Арлекинъ начинаетъ дергать за нитки попугая, вѣшалку, зеркало и кровать, которыя сбѣгаютъ со своихъ мѣстъ и пугаютъ Пьеро. Пьеро страдаетъ, бѣгая по сценѣ, какъ молодой влюбленный, потерпѣвшій *въ первый разъ* неудачу.

Онъ замѣчаетъ Арлекина, автора этихъ ночныхъ продѣлокъ и бьетъ его длинными бѣлыми перчатками.

Арлекинъ исчезаетъ. Зеркало, кровать, попугай и вѣшалка завертываютъ Пьеро въ театральный занавѣсъ и прогоняютъ его со сцены подъ свистки и удары трещетки, нечаянно забытой Арлекиномъ.

Роли въ интермедіи распредѣлены были такъ: Арлекинъ—Нотманъ или Смриновъ, Пьеро—Елагинъ или Щербаковъ, Вѣшалка—Ильяшенко или Рабиновичъ, Попугай—Калинина, Зеркало—Бочарникова или Якобсонъ. Кровать—Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральные приборы: занавѣси, стулъ со свѣчой, табуретка для Арлекина.

1) *Фрагменты къ сказкѣ „Три инфанта“* Персонажи, три инфанта—Ивановъ, Форсель, Сурушкинъ. Шутъ—Смирновъ или Емельяновъ, свита принцевъ—Кулябко-Корецкая и Петрова, тѣлохранители—Нечаевъ и Елагинъ или Цванзигеръ и Діанина, лѣсъ—Цвѣтаева, Рашевская, Астафьева, Бочарникова и др.

3) *Исторія объ одномъ ревнивомъ мужѣ и о веселомъ ужинѣ въ загородной дачѣ, окончившемся слишкомъ печально.* Пертонажи: Кавалеръ—Фейгинъ, Дама—Цвѣтаева, Мужъ дамы—Щербаковъ. Слуги загородной дачи: Кулябко-Корецкая и Петрова. Театральные приборы: занавѣсъ, столъ.

и табуретки, двѣ шпаги, шляпы, плащи, свѣчи на столѣ, кинжалъ.

Ко второй группѣ слѣдуетъ отнести этюды:

1) *Игра въ карты.* Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Петрова, Цвѣтаева, Астафьева, Листова, Ивановъ, Форсель, Нечаевъ.

2) *Арлекинъ—Ходатай свадебъ.* Работаютъ: Бочарникова, Ильяшенко, Нечаевъ, Форсель, Емельяновъ, Ивановъ.

3) *Изъ ничего ничего и не вышло.* Работаютъ: Бочарникова, Калинина, Зихманъ, Шарабова, Калинина, Геннингъ, Фугенфирова, Листова, Якобсонъ, Нотманъ, Форсель и др.

## Классъ Вс. Э. Мейерхольда.

### (Техника сценическихъ движенiй).

I. Попытка отъ упражненiй въ техникѣ сценическихъ движенiй перейти къ работѣ надъ отрывками изъ драмъ со словами:

*а) Сцена безумiя Офелiи („Трагедiя о Гамлетѣ принцѣ датскомъ“).*

Офелiя—Бочарникова,
Король—(чередующiйся всегда случайный составъ исполнителей),
Королева—Ильяшенко,
Горацiо—Нечаевъ,
Слуга просценiума—Геннингъ.

Прошлогоднiй сценарiй, когда временно были отняты слова, представленъ въ новомъ видѣ, переработанномъ для новаго случая—введены слова.

Исполнительница роли Офелiи борется съ претенцiозными мизансценами и со слащавыми жестами (столь понравившимися театральнымъ рецензентамъ прошлогоднихъ выступленiй) во имя наивной простоты подлиннаго балагана.

Пѣсенки еще не положены на музыку. Временно допущенъ аккомпаниментъ: постукиванія бамбуковой палочки по дощечкѣ (помни, что произносишь стихи и что нѣтъ и не будетъ той свободы, которую ищетъ обыкновенно актеръ въ „переживаніяхъ“ безъ подчиненія формѣ; смотри какою радостью можетъ стать свобода возможная и въ подчиненіи). Что кажется легко доступнымъ актеру-музыканту становится недоступнымъ актеру съ еще непроснувшейся музыкальностью. Данный отрывокъ служитъ для работы дважды: въ сентябрѣ и въ декабрѣ. Перерывы въ сценической работѣ слѣдуетъ принять какъ систему. Рядъ неудачъ первыхъ сеансовъ сглаженъ сдѣланнымъ въ данной работѣ перерывомъ; въ перерывѣ воображеніе не спитъ потому только, что уже дана воображенію пища. Напряженность такъ называемыхъ „переживаній“ смѣнилась нѣкоторымъ поблескиваніемъ воображенія, явившагося освободить нетерпящую никакихъ тормазовъ технику сценической игры. Удачъ въ работѣ надъ даннымъ отрывкомъ можно ждать только тогда, когда окончательно будетъ преодолѣна балетность дунканскаго толка, и когда выступитъ на сценическую площадку воля жонглера, распоряжающагося рѣчью, какъ шариками, которые, разрѣзая волнами взлетовъ сферу, что надъ головой актера, даютъ свои напѣвы и свои ритмическія постукиванія (ритмъ и риѳмы). Запомни театральный терминъ „бросать слова“; спроси себя: умѣешь-ли владѣть дыханіемъ; не портитъ ли твое такъ называемое „переживаніе“ размѣренности твоего дыханія; можетъ быть надо спросить какого-нибудь испытаннаго въ этомъ дѣлѣ индуса—что онъ знаетъ объ искусствѣ дышать.

Въ вопросѣ о „переживаніяхъ“ на сценѣ пора договориться до чего-нибудь рѣшающаго. Для почитателей Оскара Уайльда вопросъ этотъ давно рѣшенъ заявленіемъ актрисы Сибиллы Венъ въ „Портретѣ Доріана Грея“: „я могла изображать страсть, которой я не чувствовала, но я не могу изображать той страсти, что сжигаетъ меня, какъ огонь“.

Студія поставила себѣ задачу—построить спектаклемъ „Трагедію о Гамлетѣ принцѣ датскомъ“ безъ пропусковъ

нѣкоторыхъ сценъ и безъ купюръ въ отдѣльныхъ сценахъ. Такая постановка могла бы быть осуществимой лишь въ томъ случаѣ, если бы въ работѣ надъ двумя-тремя отрывками изъ данной пьесы удалось найти ключъ къ исполненію шекспировскихъ трагедій. Конечно, только по изученіи формы и при возпостроеніи ея на сценѣ можно было бы считать пьесу инсценированной.

Вспоминается разсказъ ученаго объ успѣхѣ въ 60-тыхъ годахъ XVI столѣтія на лондонскихъ сценахъ трагедіи „Камбизъ“ Томаса Престона. Отмѣчая успѣхъ пьесы „lamentable tragedy mixed full of pleasant mirth“, вотъ куда обращаетъ онъ наши взоры. Не посмотрѣть-ли на трагедію о Гамлетѣ, какъ на пьесу, гдѣ плачъ слышенъ въ веселыхъ шуткахъ, свойственныхъ театру? Не забыть-ли навсегда всякіе споры ученыхъ о сильной или слабой волѣ Гамлета и о всякихъ „тенденціяхъ“ автора, навязанныхъ ему во что бы то ни стало. Осталось и въ шекспировскую эпоху то, чѣмъ отмѣчено время дошекспировскаго театра: „вся гамма художественныхъ впечатлѣній исчерпывалась только двумя нотами—печальной и веселой; при чемъ печальное часто смѣшивалось съ ужаснымъ, а веселое съ каррикатурнымъ; промежуточныя же ноты, выражавшія болѣе утонченныя ощущенія, возбуждались весьма слабо. Отъ музыки, пѣсни, театральной пьесы и т. п. народъ требовалъ, чтобы она или глубоко взволновала его, или разсмѣшила до слезъ; если же эти результаты достигались вмѣстѣ одной и той же пѣсней или пьесой тѣмъ лучше *)“. Въ трагедіи о Гамлетѣ на лицо чередованіе высоко-патетическаго и грубо-комическаго не только въ цѣломъ, но въ отдѣльныхъ роляхъ (въ главной въ особенности). Воспроизвести эту особенность, какъ своеобразный сценическій

---

*) Н. Стороженко. „Предшественники Шекспира“. Т. I. Лилли и Марло. СПБ., тип. Демакова, 1872, стр. 89.

эффектъ, значитъ построить то зданіе, единственное, въ которомъ актеру легко и занятно будетъ *играть*.

*в) 2-я картина „Каменнаго гостя“ А. С. Пушкина.*

Лаура—Рашевская и Фетисова,
Донъ-Карлосъ—Нечаевъ,
Донъ-Жуанъ—Нотманъ,
Гости: Ивановъ, Елагинъ, Сурушкинъ, Цванцигеръ, Форсель, Смирновъ, Щербаковъ.

Два періода въ работѣ: 1) Словъ нѣтъ; построеніе картины въ формѣ пантомимы (подготовленіе къ принятію словъ), 2) движенія и слова согласованы.

Работа надъ пьесой находится еще въ начальномъ періодѣ.

На вѣрномъ пути въ исканіяхъ своихъ Нечаевъ.

## II.

*1) Два фрагмента по классу сложныхъ композицій.*

a) *Охота,*
b) *Безъ названія (персидская).*

Въ „Охотѣ“ Кулябко-Корецкая обнаружила мастерство сценической техники въ манерѣ японскихъ актеровъ школы, показанной въ Россіи замѣчательной артисткой Ганако. Театральный реализмъ не есть выраженіе проходящихъ передъ зрителемъ явленій жизни, перенесенныхъ на сцену. Игра Кулябко-Корецкой у самой грани театральнаго и натуральнаго, но комедіантка, ступая возлѣ этой грани, ни разу не наступаетъ на самую грань и не знаетъ компромиснаго балансированія между той и другой областью. Комедіантка всю свою игру строитъ только въ сферѣ театральной правды, а тамъ, гдѣ она хочетъ всецѣло завладѣть сердцами своей публики, она берется за такіе эффекты, которые обманно показываетъ (всего на какую-то секунду) явленіями натуралистическими, чтобы тотчасъ же снова вернуть зрителя въ область явленій, лишь сценѣ присущихъ.

## III.

## Тренировка въ техникѣ сценическихъ движенiй.

### Три этюда:

1) Работаютъ: Кулябко-Корецкая, Смирнова, Смирновъ. Предметы: красный плащъ, метелочка, шляпа.

2) Работаютъ: Дiанина (Ивановъ, Сурушкинъ) и Елагинъ (Ивановъ). Предметы: двѣ короткихъ бамбуковыхъ палочки, тамбуринъ, шляпа.

3) Работаютъ: Цвѣтаева (Ильяшенко, Смирнова), Ивановъ (Смирновъ), Астафьева. Предметы: письмо, бамбуковая трость, цвѣтокъ, черный плащъ, книга.

Въ первыхъ двухъ этюдахъ дѣйствiя комедiантовъ сотканы изъ элементовъ подлиннаго акробатизма (см. о балаганныхъ гистрiонахъ въ кн. I-ой 1915 г. Люб. къ тремъ апельс., стр. 77). 3-iй этюдъ не претендуетъ дать работающимъ въ немъ больше того, что далъ прошлогоднимъ членамъ Студiи Colin-Maillard.

---

Званiе Комедiантки Студiи присуждено первой за время существованiя Студiи г-жѣ А. И. Кулябко-Корецкой (вступила въ Студiю въ 1913—1914 г.).

---

# ХРОНИКА.

**КОНСТАНТИНЪ АЛЕКСАНДРОВИЧЪ ВАРЛАМОВЪ.**

Скончался 2-го Августа 1915 года.

**МАРІЯ ГАВРИЛОВНА САВИНА.**

Скончалась 8-го Сентября 1915 года.

Въ Парижѣ скончался одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ современныхъ французскихъ писателей Реми де Гурмонъ (на русскій языкъ переведены „Le livre des masques“, „Le songe d'une femme“ (подъ заглавіемъ „Леда и Джоконда“).

Въ Александринскомъ театрѣ 29-го октября состоялось 500-е представленіе „Ревизора“ Н. В. Гоголя. Въ спектаклѣ участвовали заслуженные артисты Императорскихъ театровъ Н. С. Васильева, В. Н. Давыдовъ, Р. Б. Аполлонскій.

Въ репертуаръ Маріинскаго театра включенъ „Соловей“ Игоря Стравинскаго. Декорація А. Я. Головина, постан. Вс. Э. Мейерхольда.

В. Н. Давыдовъ имѣлъ выдающійся успѣхъ въ роли Кузовкина, въ „Нахлѣбникѣ“ Тургенева.

Въ спектакляхъ для учащейся молодежи въ Михайловскомъ театрѣ „Благочестивая Марта“ Тирсо де Молина идетъ въ прозаическомъ переводѣ, „Адвокатъ Пателенъ“, авторъ котораго до сихъ поръ не установленъ, представляется въ одной изъ позднѣйшихъ комедійныхъ передѣлокъ, а не въ первой редакціи средневѣковаго фарса.

Французскіе спектакли въ Михайловскомъ театрѣ открылись драмой Сарду „Patrie“, въ которой впервые выступила передъ русской публикой Germaine Dermoz, трагическая актриса исключительныхъ данныхъ.

Въ Петроградѣ и Москвѣ съ большимъ успѣхомъ выступали японскіе музыканты, г-жа Іонекава и г.г. Іонекава и Накао.

Въ репертуарѣ Суворинскаго театра, наряду съ „Лелечкиной карьерой“ и пьесой изъ жизни проститутокъ „Кровь“, премированной на конкурсѣ имени А. Н. Островскаго, промелькнули „Игроки“ Н. В. Гоголя и „Адріенна Лекуврёръ“ Скриба (декораціи Яна Гурецкаго весьма цѣнны теоретическими заданіями).

На Офицерской въ театрѣ В. Ф. Комиссаржевской, гдѣ впервые шелъ „Балаганчикъ“ Александра Блока, новый театръ Л. Б. Яворской, начавшій свои спектакли „Школой злословія“ Шеридана и „Ея первой пьесой“ Шоу, нашелъ свой гвоздь сезона: „Законъ дикаря“ Арцыбашева.

Музыкальная драма поставила оперу К. Дебюсси „Пелеасъ и Мелиссанда“. Варварскія купюры въ музыкѣ, инсценировка оперы въ манерѣ бытовыхъ комедій Островскаго, безграмотный переводъ Лапицкаго и, наконецъ, декораціи, напоминающія то cartes postales въ духѣ secession'a, то сытинскія олеографіи (художникъ въ прошломъ году выставлялъ въ Мірѣ Искусства), приводятъ къ полной невозможности слушать твореніе Дебюсси въ этомъ театрѣ.

Постановка въ театрѣ „Музыкальной драмы“ оперы Верди „Аида“ еще разъ показала несостоятельность проводимаго въ этомъ театрѣ принципа опернаго натурализма. Даже невиданные у насъ натуралистическіе трюки, вродѣ пальмъ изъ папье-маше, не могли искупить убогости художественнаго замысла и безвкусія его выполненія. Стремленіе сочетать при постановкѣ барельефность (декорація задняго плана выдвинута почти къ рампѣ) съ жизненной правдой привело къ отсутствію въ спектаклѣ необходимой цѣльности и устойчивости. Любопытная сама по себѣ попытка дать увертюру при поднятомъ занавѣсѣ была въ конецъ испорчена неритмичной и суетливой игрой толпы. Вездѣ сказывалось характерное для „Музыкальной драмы“ отсутствіе координаціи сценическаго дѣйствія съ музыкой. Знаменитое тріумфальное шествіе Радамеса проходитъ при статуарной неподвижности огромныхъ массъ народа, заполняющихъ авансцену и скрывающихъ отъ публики появленіе героя и его немногочисленныхъ воиновъ. Игра актеровъ, полуусловная, полуреальная, еще болѣе подчеркиваетъ невозможность соединенія условности съ этнографіей хотя бы и архаической.

Театръ имени В. Ѳ. Комиссаржевской въ Москвѣ открылъ сезонъ драматической сказкой Ѳ. Сологуба „Ночныя пляски“. Второй постановкой театра былъ инсценированный разсказъ Гофмана „Выборъ невѣсты“.

Камерный театръ въ Москвѣ открылся „Свадьбой Фигаро“. Собираясь поставить въ этомъ году „Короля-Оленя“ гр. Карло Гоцци, театръ, какъ видно, надѣется поправить ошибку прошлаго года –постановку „Вѣера“ Гольдони.

Намъ сообщаютъ изъ Москвы: „3-го октября открылась студія С. М. Вермеля по искусству театра. Въ программѣ Студіи: импровизація, сце-

ническій гротескъ, жонглированіе, эстетика театра, музыка въ театрѣ, представленіе слова и др.". Уже изъ приведенной программы видно, что за исключеніемъ подозрительной „эстетики театра" Студія Вермеля, пытается взять принципы сценической техники, добытые Студіей Вс. Э. Мейерхольда; намъ сообщаютъ, къ нашему изумленію, что слушателямъ Студіи Вермеля предлагаются для разработки еще и сценаріи этюдовъ, пьесъ и пантомимъ, сочиненныхъ и инсценированныхъ въ студіи Вс. Э. Мейерхольда и составляющихъ ея исключительную авторскую собственность.

Въ художественномъ бюро Добычиной—выставка памятниковъ русскаго театра изъ собранія Л. И. Жевержеева. Эскизы декорацій, рисунки костюмовъ и макеты.

Вышелъ новый и значительный журналъ „Музыкальный Современникъ" (ежемѣсячникъ съ еженедѣльными выпусками хроники), подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова и при ближайшемъ участіи: Ю. Вейсбергъ, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

Печатается первый томъ полнаго собранія драматическихъ сказокъ графа Карло Гоцци, въ переводѣ Я. Н. Блоха, К. А. Вогака, К. В. Мочульскаго и Вл. Н. Соловьева. Въ этотъ томъ входятъ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ", „Воронъ", „Король-Олень", „Турандотъ", „Женщина-змѣя", „Чистосердечное разсужденіе" и рядъ вступительныхъ статей переводчиковъ, пр.-доц. В. М. Жирмунскаго и Вс. Э. Мейерхольда о графѣ Карло Гоцци, венеціанскомъ театрѣ, Commedia dell'arte и отношеніи Гоцци къ романтической литературѣ.

Книга К. М. Миклашевскаго „La Commedia dell'arte" удостоена лестнаго отзыва Императорской Академіи Наукъ. Рецензировалъ проф. Д. К. Петровъ.

Я. Н. Блохъ заканчиваетъ переводъ „Безполезныхъ мемуаровъ" графа Карло Гоцци.

Commedia dell'arte начинаетъ постепенно завоевывать себѣ мѣсто не только въ спеціальныхъ изслѣдованіяхъ, но и въ общихъ курсахъ исторіи литературы. Такъ въ недавно изданной книгѣ проф. К. Ѳ. Тіандера *) ей отведена цѣлая глава. Авторъ справедливо указываетъ на огромное принципіальное значеніе импровизованной комедіи, какъ един-

---

*) К. Ѳ. Тіандеръ. Общій курсъ исторіи античныхъ и западныхъ литературъ. Вып. II. Возрожденіе. 1915.

ственнаго театра, когда актерское искусство эмансипировалось отъ литературы, и даетъ краткую, но содержательную характеристику подобнаго рода представленій, стараясь, поскольку это позволяетъ сравнительная сжатость курса, объяснить ихъ происхожденіе и связь съ драматической литературой Рима и Средневѣковья. Если и не со всѣми выводами можно согласиться—самая попытка разсмотрѣнья импровизованной комедіи подъ угломъ зрѣнья ея литературныхъ традицій заслуживаетъ вниманія. Страницы, посвященныя характеристикѣ отдѣльныхъ масокъ, къ сожалѣнью не свободны отъ неточностей. Авторъ напрасно относитъ Капитана къ старикамъ и считаетъ Арлекина „подвижнымъ и интеллигентнымъ типомъ слуги", тогда какъ въ дѣйствительности Арлекину свойственны какъ разъ обратныя черты характера — лѣность, трусость и неповоротливость. Причину этой ошибки, какъ и всѣхъ послѣдующихъ, слѣдуетъ видѣть въ томъ, что К. Ѳ. Тіандеръ недостаточно рѣзко раздѣляетъ маски итальянскія отъ масокъ французскихъ, забывая, что, несмотря на общее имя, тѣ и другія под-часъ діаметрально-противоположны по своей сущности. Приложенный къ главѣ текстъ сценарія „Каменный гость" даетъ изложенію живую и яркую иллюстрацію.

Вышла книга С. Л. Бертенсона объ актерѣ Сосницкомъ подъ названіемъ „Дѣдъ русской сцены". Отдѣльныя главы этой книги печатались въ „Ежегодникѣ Императорскихъ Театровъ".

Въ частномъ изданіи (А. М. Кожебаткина и М. М. Блиновой) вышла въ Москвѣ комедія М. А. Кузмина „Венеціанскіе безумцы". Въ книгѣ воспроизведены въ краскахъ рисунки С. Ю Судейкина, въ декораціяхъ и костюмахъ котораго комедія шла въ январѣ 1914 года въ домѣ Носовыхъ.

Въ изданіи общины Св. Евгеніи выходитъ „Моцартъ и Сальери", А. С. Пушкина съ иллюстраціями М. Врубеля.

К. Д. Бальмонтъ выступалъ въ Петроградѣ съ лекціей о поэзіи.

Проф. Д. М. Петровъ руководитъ въ текущемъ году просеминаріемъ по Вольтеру. Большое вниманіе удѣляется изученію театра Вольтера.

Проф. И. А. Шляпкинъ объявилъ въ текущемъ году курсъ исторіи русскаго театра.

Въ засѣданіи нео-филологическаго общества 26-го октября приватъ-доцентъ С. М. Боткинъ прочиталъ докладъ о театрѣ Аларкона.

---

Редакторъ-Издатель Вс. Мейерхольдъ.

# ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
# ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Петроградъ, **Казанская пл. д. 1-2, кв. 25.**—Тел. 532-88

Отдѣленіе журнала въ МОСКВѢ: Садовая, Земляной валъ, д. 31, кв. С. С. Игнатова. Тел. 80-26 (обращаться къ Сергѣю Сергѣевичу Игнатову, какъ къ представителю редакціи).

1. Не принятыя для журнала рукописи сохраняются три мѣсяца. Авторы могутъ получать ихъ обратно лично или доставлять на ихъ пересылку (заказной бандеролью) почтовыя марки.

2. При перемѣнѣ адреса подписчики благоволятъ присылат. 40 коп.

---

СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1914 ГОДА:

**Кн. 3.** Стихи: Ѳ. Сологуба, В. Парноха, Сергѣя Радлова и Конст. Эрберга.—К. А. Вогакъ. О театральныхъ маскахъ.—Евгеній Зноско-Боровскій. Обращенный принцъ.—К. Миклашевскій. Основные типы въ „commedia dell' arte.—Владиміръ Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell arte, III. — Вл. Лачиновъ. Искусство и ремесло. — Hoffmaniana. — Сергѣй Радловъ. Новыя комедіи Менандра, книга Г. Ф. Церетели. — Хроника.

**Кн. 4-5.** Отъ редакціи.—Александръ Блокъ. Карменъ.—Вольмаръ Люсциніусъ. Арлекинъ, пристрастный къ картамъ (Интермедія).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака.—В. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, IV и V.—Глоссы Доктора Дапертутто къ „Отрицанію театра" Ю. Айхенвальда.—Влад. Княжнинъ. О нашемъ современникѣ—Аполлонѣ Александровичѣ Григорьевѣ (1822—1864—1914 гг.)—В. С. О книгѣ Гернгросса.—Открытое письмо авторовъ дивертисмента „Любовь къ тремъ апельсинамъ" А. А. Гвоздеву.—Нѣсколько словъ по поводу постановки лирическихъ драмъ Александра Блока „Незнакомка" и „Балаганчикъ" въ аудиторіи Тенишевскаго училища 7—11 апрѣля 1914.—Студія.—Хроника.—Книги, поступившія въ редакцію.

**Кн. 6-7.** Влад. Княжнинъ. Стихи о Петроградѣ.—В. И. Шухаевъ. Рисунокъ.—Ю. Бонди, Вс. Мейерхольдъ, Вл. Соловьевъ. Огонь (пьеса).—Графъ Карло Гоцци. Чистосердечное разсужденіе и подлинная исторія возникновенія моихъ десяти театральныхъ сказокъ. Переводъ К. А. Вогака (продолженіе).—Базиліо Локателло. Игра въ приму. Сценарій комедіи. Перевелъ Я. Блохъ.—Вл. Соловьевъ. Къ исторіи сценической техники commedia dell'arte, VI, VII.—К. А. Вогакъ. О книгѣ Г. Н. Лукомскаго—„Старинные театры". — А. М. Брянскій. Русскій Арлекинъ.—Московскіе театры: I. Зереферъ. Зимнее путешествіе въ нѣкоторые московскіе театры изъ Петрограда; II. Сергѣй Игнатовъ. Камерный театръ („Сакунтала", „Жизнь есть сонъ").—Студія.—Хроника.

## СОДЕРЖАНІЕ КНИЖЕКЪ 1915 ГОДА:



---

# ОБЪЯВЛЕНІЯ.

# ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ
# ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО

## (О ТЕАТРѢ)

выходитъ въ Петроградѣ съ 1914 года.

Въ 1916 году журналъ выйдетъ въ количествѣ 4-хъ книжекъ (зимняя, весенняя, лѣтняя, осенняя), формата in—16⁰, въ каждой книгѣ не менѣе 150 страницъ (иногда рисунки).

## 3 рубля

(изъ-за границы 6 рублей)

годовые подписчики присылаютъ: Петроградъ, Казанская пл., д. 1-2, кв. 25. (Ред. и конт. Журнала Доктора Дапертутто).

Подписка, кромѣ того, принимается въ книжныхъ магазинахъ Петрограда: у Вольфа, Карбасникова, Мелье, Митюрникова, Попова (Яснаго), Суворина, Сытина; въ Москвѣ: въ кн. маг. „Образованіе" на Кузнецкомъ мосту и у С. С. Игнатова (Садовая, Земляной валъ, 31; т. 80-26), къ которому обращаться, какъ къ представителю редакціи.

Отдѣльныя книжки (50 к., 75 к. и 1 р.) въ конторѣ журнала, въ Студіи Вс. Мейерхольда (Бородинская, 6) и въ книжныхъ магазинахъ. №№ 1 и 2 за 1914 г. разошлись.

Для сотрудниковъ журнала редакція открыта по пятницамъ (7—8 ч. в.); пріемные дни секретаря: среда и суббота (5½—7 ч. веч.).

Редакторъ-Издатель: *Вс. Мейерхольдъ.*

Тел. 532-88.

# Открыта подписка на 1916 г.

# СТУДІЯ ВС. Э. МЕЙЕРХОЛЬДА
## (1915—1916).

Изученіе техники сценическихъ движеній.

Основные принципы сценической техники импровизованной итальянской комедіи (commedia dell'arte) и примѣненіе въ новомъ театрѣ традиціонныхъ пріемовъ спектаклей XVII и XVIII вѣковъ.

Музыкальное чтеніе въ драмѣ.

Практическое изученіе вещественныхъ элементовъ спектакля: устройство, убранство и освѣщеніе сценической площадки; нарядъ актера и предметы въ его рукахъ.

Занятія ведутъ: К. А. Вогакъ, Вс. Э. Мейерхольдъ и Вл. Н. Соловьевъ.

Занятія—по понедѣльникамъ, средамъ, пятницамъ и субботамъ, отъ 4—7 час. веч.

Для разъясненій телефоны: 647-07 (Студія, въ часы занятій); 532 - 88 (Мейерхольдъ).

Хроника Студіи ведется въ издающемся при Студіи журналѣ: „Любовь къ тремъ апельсинамъ. Журналъ Доктора Дапертутто".

**ЗАНЯТІЯ СЪ 1-го СЕНТЯБРЯ ПО 1-е МАЯ.**

**Адресъ Студіи: Бородинская улица, 6.**

# ОТКРЫТА ПОДПИСКА на 1916 годъ

## (VII ГОДЪ ИЗДАНІЯ)

## НА ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ и ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛЪ

# „АПОЛЛОНЪ".

## УСЛОВІЯ ПОДПИСКИ ПРЕЖНІЯ:

На годъ — **10** руб. съ доставкой и пересылкой, за границу — **15** руб.
На ½ — **6** „ „ „ „ „ „ „ — **8** „

**Разсрочка:** **5** р. при подпискѣ, **3** р. къ 25 Марта, къ 1 Мая—остальное.

Художественный и литературный журналъ **„Аполлонъ"** выходитъ ежемѣсячно, кромѣ іюня и іюля (т. е. 10-ю книжками), при прежнемъ составѣ сотрудниковъ, съ большимъ количествомъ репродукцій (въ краскахъ, фото- и автотипіей и др.) произведеній русскихъ и иностранныхъ художниковъ, причемъ эти иллюстраціи сопровождаются статьями и представляютъ или творчество отдѣльныхъ мастеровъ, или художественное направленіе, выставку, собраніе предметовъ искусства и т. п. Въ журналѣ помѣщаются также стихи и статьи общаго характера по вопросамъ живописи, зодчества, скульптуры, поэзіи, литературы, театра, музыки, танца, особенно же—статьи, освѣщающія современное искусство въ связи съ художественнымъ наслѣдіемъ прошлаго.

Широко поставленная **Художественная лѣтопись** „Аполлона" даетъ своевременную картину жизни искусства въ Россіи и, по возможности, за границей. Постоянные отдѣлы лѣтописи: Русская художественная жизнь (изобразительныя искусства, музыка, театръ, письма изъ Москвы и провинціи); Письма изъ Парижа, Лондона, Италіи и т. п. Новыя книги; Художественныя вѣсти съ Запада; Rossica.

**Въ наступающемъ подписномъ году значительно расширяется отдѣлъ, посвященный художественной старинѣ. „Аполлонъ" будетъ, по возможности, откликаться на художественныя событія, связанныя съ великой войной.**

Въ розничную продажу поступаетъ самое ограниченное количество экземпляровъ. Отдѣльныя книжки можно получать въ главной Конторѣ „Аполлона" и въ лучшихъ книжныхъ магазинахъ.

Адресъ Редакціи — **ПЕТРОГРАДЪ**, **Ивановская, 20. Телеф. 661-78.**
„ Конторы — „ **Разъѣзжая, 8. Телеф. 178-69.**

Издатели: С. К. Маковскій, М. К. Ушковъ.
Редакторъ: Сергѣй Маковскій.

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

НА НОВЫЙ ЖУРНАЛЪ МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННИКЪ

издающійся въ Петроградѣ, подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова, при ближайшемъ участіи Ю. Вейсбергъ, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

„Музыкальный Современникъ" не органъ партійный въ какомъ бы то ни было смыслѣ этого слова, а органъ музыкальной культуры въ Россіи.

„Музыкальный Современникъ" выходитъ въ видѣ: а) **книжекъ** „МУЗЫКАЛЬНАГО СОВРЕМЕННИКА" (размѣромъ отъ 5 до 6 листовъ), выпускаемыхъ 8 разъ въ году (съ сентября по апрѣль) и иллюстрируемыхъ нотными примѣрами и художественными репродукціями (эскизы декорацій, костюмовъ, портреты музыкальныхъ дѣятелей, художественныя каррикатуры и т. д.) и б) **Хроники „Музыкальнаго Современника"** (отъ 2-хъ до 4-хъ разъ въ мѣсяцъ), состоящей изъ: 1) рецензій, 2) корреспонденцій; 3) обзора печати, 4) обзора дѣятельности муз. об-въ. 5) хроники, 6) полемики 7) библіографическихъ и нотографическихъ перечней, 8) писемъ въ редакцію, 9) почтоваго ящика.

Журналъ будетъ печататься на бумагѣ верже.

**Съ первой книжки журнала начнется печатаніемъ неизданная еще, обширная, обнимающая нѣсколько десятилѣтій, переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова, съ предисловіемъ и примѣчаніями проф. С. М. Ляпунова.**

Подписной годъ считается съ сентября. Подписка принимается въ отдѣленіи конторы журнала—Петроградъ, Рыночная, 10, конт. „Сиріусъ", тел. 583-67. При подпискѣ въ конторѣ журнала допускается разсрочка. Подробный проспектъ съ программой журнала, спискомъ сотрудниковъ и намѣченныхъ статей высылается по первому требованію безплатно.

Адресъ редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Свѣчной пер., 2, кв. 12. Тел. 643-07.

**Вышли, разосланы подписчикамъ и продаются въ книжныхъ магазинахъ 2-я книга и 11-й вып. „ХРОНИКИ“**

НОВАГО ЖУРНАЛА МУЗЫКАЛЬНАГО ИСКУССТВА

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ СОВРЕМЕННИКЪ,

издающагося въ Петроградѣ подъ редакціей А. Н. Римскаго-Корсакова, при ближайшемъ участіи Ю. Вейсбергъ, В. Г. Каратыгина, проф. И. И. Лапшина, А. В. Оссовскаго, П. П. Сувчинскаго и Ю. Д. Энгеля.

СОДЕРЖАНІЕ ЕЖЕМѢСЯЧНИКА:

Текстъ: В. Каратыгинъ—О музыкальной критикѣ; Л. Сабанѣевъ—Объ эволюціи звукосозерцанія; А. Кастельскій—О моей музыкальной карьерѣ; А. Дроздовъ—Вглубь или вширь (альтернативы музыкально-просвѣтительной дѣятельности); Z. Ф. И. Шаляпинъ; Р. Ролланъ—Пелеасъ и Мелисанда; Война и музыка въ сознаніи современныхъ музыкантовъ; Peregrinus Thyss—Изъ театральной старины; П. Столпянскій—Музыка и музицированіе въ старомъ Петербургѣ; Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова; І. Витель—Ученіе о гармоніи А. Шенберга; библіографія и нотографія; Письма въ редакцію.

Иллюстраціи: Портреты Ф. И. Шаляпина и В. Сѣрова; Два карандашныхъ наброска (Ф. И. Шаляпинъ); В. Петерсенъ—Невскій пр., домъ графа Строганова; Даматъ Дамартре—Видъ Большого Театра; Титульный листъ и двѣ страницы партитуры изъ книги „Начальное управленіе Олега“. Снимки съ автографовъ М. А. Балакирева и Н. А. Римскаго-Корсакова.

Обложка журнала работы А. Головина. Журналъ отпечатанъ на бумагѣ верже въ типографіи „Сиріусъ“.

Цѣна въ отдѣльной продажѣ 1 р. 25 к.

**Вышли 11 выпусковъ „ХРОНИКИ МУЗЫКАЛЬНАГО СОВРЕМЕННИКА“.**

**Цѣна выпуска 25 коп.**

**Принимается подписка на 1915/16 годъ.**

**Подписная цѣна на годъ съ доставкой 8 рублей.**

Подписка принимается въ отдѣленіи конторы журнала Петроградъ Рыночная, 10, конт. „Сиріусъ“, тел. 583-67.

При подпискѣ въ конторѣ журнала допускается разсрочка. (При подпискѣ—4 р., 1-го декабря—2 р. и 1-го февраля—2 р.). Подробный проспектъ съ программой журнала, спискомъ сотрудниковъ и намѣченныхъ статей высылается по первому требованію безплатно.

**Адресъ Редакціи и Главной Конторы: Петроградъ, Свѣчной пер., д. 2 кв. 12. Тел. 643-07.**

ЕЖЕМѢСЯЧНЫЙ, ЛИТЕРАТУРНЫЙ, НАУЧНЫЙ и ПОЛИТИЧЕСКІЙ ЖУРНАЛЪ

# „СѢВЕРНЫЯ ЗАПИСКИ".

ПЕТРОГРАДЪ.

4-й годъ изданія.

## Вышелъ № 10 (Октябрь).

СОДЕРЖАНІЕ.

I. Суровые дни. **Ив. Шмелева**. II. Мои блужданія. **А. Герцыкъ**. III. Стихотворенія.—**Анны Ахматовой**. IV. Жакъ Казоттъ.—**Андрея Левинсона**. V. Влюбленный дьяволъ.—Повѣсть **Жака Казотта**. Переводъ съ французскаго.—**Н. Вальманъ**. VI. Стихотворенія.—**Вильяма Блейка**. Пер. **С. Маршака**. VII. Силуэты.—**Николая Шапиръ**. VIII. Іенни.—Романъ въ 3-хъ частяхъ.—**Сигридъ Ундсетъ**. Переводъ съ норвежскаго **М. Благовѣщенской**. IX. Общественная сатира Карло Гоцци—**А. Гвоздева**. X. Формы относительной солидарности между рабочими и предпринимателями.—**Ю. Далевскаго**. XI. Траурная годовщина.—**Виктора Чернова**. XII. Изъ писемъ къ депутатамъ. **Д. Заславскаго**. XIII. Ограниченіе потребленія въ Германіи. **М. Лурье**.—XIV. Германія и Ближній Востокъ, двѣ деклараціи.—**И. Брусиловскаго**. XV. Разрозненныя страницы.—**Григорія Ландау**. XVI. Памяти умершихъ.—Д. И. Тихомировъ.—**М. Слѣпцовой**: Вильгельмъ Виндельбандъ.—**С. I. Гессена**. **Реми-де Гурмонъ**.—**Н. Пунина**. XVII.—Библіографія.

**256 стр. текста; Цѣна въ отдѣльной продажѣ 60 коп.**

**ПРОДОЛЖАЕТСЯ ПОДПИСКА на 1916 г.**

ПОДПИСНАЯ ЦѢНА съ доставкой и пересылкой: на годъ—**7** руб. на 6 мѣс.—**4** руб. на 3 мѣс.—**2** руб. **25** коп.

ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ: въ Главной конторѣ журнала **Петроградъ, Загородный пр., 21**, въ крупныхъ книжныхъ магазинахъ и во всѣхъ **почтовыхъ учрежденіяхъ**.

Издательница *С. И. Чацкина*.

ГОТОВИТСЯ КЪ ПЕЧАТИ

ПОЛНОЕ СОБРАНІЕ ДРАМАТИЧЕСКИХЪ СКАЗОКЪ

# графа КАРЛО ГОЦЦИ

при ближайшемъ участіи *Я. Н. Блоха, К. А. Вогака, В. Н. Соловьева, Вс. Мейерхольда и др.*

Настоящее изданіе будетъ заключать въ себѣ полный переводъ десяти Fiabe, рядъ вступительныхъ статей, комментаріи, библіографич. указатель и рядъ иллюстрацій итальянскаго театра XVIII в.

7-й ГОДЪ ИЗДАНІЯ.

**Открыта подписка на 1916 годъ**

на иллюстрированную, освѣдомленную и самую распространенную въ Ю.-З. краѣ дешевую газету:

# ЮЖНАЯ КОПѢЙКА.

**Ежедневно выходитъ въ г. Кіевѣ**

по программѣ большихъ столичныхъ газетъ.

**ПОДПИСНАЯ ПЛАТА:**

| На годъ | На ½ года | На 3 мѣс. | На 2 мѣс. | На 1 мѣс. |
|---|---|---|---|---|
| **5** руб. | **2** р. **50** к. | **1** р. **40** к. | **1** руб. | **60** коп. |

**Адресъ Редакціи и Главной конторы:** г. КІЕВЪ, Бибиковскій бульваръ, № 5. Телефоны: 22—71 и 13—37.

ВЪ СКОРОМЪ ВРЕМЕНИ ВЫЙДЕТЪ НОВАЯ КНИГА:

**К. М. Миклашевскій.**

# ТЕАТРЪ ИТАЛЬЯНСКАГО ВОЗРОЖДЕНІЯ.

Часть I.

# La Commedia dell'Arte.

Около 300 стр. текста, библіографич. указатель, сценаріи, иллюстраціи.

**Изданіе Н. И. БУТКОВСКОЙ въ Петроградѣ.**

---

**С. С. Игнатовъ.**

# Э. Т. А. ГОФФМАНЪ.

Личность и творчество.

Москва 1914 г. Цѣна 1 р. 25 к.

**Въ книжныхъ магазинахъ въ Петроградѣ и Москвѣ.**

---

**Конст. Эрбергъ.**

# ЦѢЛЬ ТВОРЧЕСТВА.

Опыты по теоріи творчества и эстетикѣ.
1913 Стр. X+256. Цѣна 1 р. 75 к.
Книгоиздательство „РУССКАЯ МЫСЛЬ"—Петроградъ, Нюстадская, 6.

Содержаніе: **Цѣль творчества.** (Часть I. Человѣкъ-творецъ. Часть II. Творческій процессъ въ наукѣ и искусствѣ. Часть III. Пресуществленіе).—**Красота и свобода.—Цвѣты и кристаллы.—Искусство вожатый.—Тишина.—О воздушныхъ мостахъ критики.—Путь и цѣль въ искусствѣ.—Дѣти и геній.**

# СЦЕНА и АРЕНА.

ЖУРНАЛЪ РОССІЙСКАГО ОБЩЕСТВА АРТИСТОВЪ

**ВАРІЕТЭ и ЦИРКА.**

Условія подписки: на годъ съ пересылкой 5 рублей. Отдѣльный номеръ 25 коп. Членамъ О-ва А. В. и Ц. Скидка 20%.
Редакція и контора: **Москва, Пименовскій пер., д. 12, кв. 3. Тел. 2-17-68**

Редакторъ *Н. Ф. Бутлеръ*.

# ЛЮБОВЬ КЪ ТРЕМЪ АПЕЛЬСИНАМЪ

# ЖУРНАЛЪ ДОКТОРА ДАПЕРТУТТО.

Адресъ редакціи и конторы:

Петроградъ, Казанская площадь, д. 1–2, кв. 25. Тел. 532-88.

**ЦѢНА КНИГИ 4-5-6-7**

1 р.50к.

